This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 949,394

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES

Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

9. Heft.

Dr. Richard Sexau

Der Tod

im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts

(von Gryphius bis zum Sturm und Drang).

Bern.
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke).
1906.

Der Tod

im

Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts

(von Gryphius bis zum Sturm und Drang).

Ein Beitrag zur Literaturgeschichte

von

Dr. **Richard Sexau.**

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1906.

805
U6
N5

Inhalt.

Seite

1. Aschengrübel 1
Geiler v. Kaisersberg 1. Die Legende des 5. Jahrhunderts 7. Das Luzerner Märchen 9. La schenderletga sut il von 16. Der Name der Heldin und die Deutung des Märchens 19. König Lear 26. Das Goldener-Märchen 28.

2. Der Schneider und der Schatz 31
Die alte Basler Tradition 31. Le fier baiser 41. Der Erlöser in der Wiege 48. Das heilige Schweigen 52. Die Schlange des Paradieses 56. Seifried von Ardemont 59. Der Händedruck des Toten 60. La siarp 60. Schneider und Ziege 64. Nebelsegen 78. Schlange als Grenzwächter zwischen den Reichen der Toten und Lebenden 80. Das Spinnen der Parzen und Nornen 83. Antike Bestandteile unserer Besegnungen 85.

3. Der einfältige Geselle 90

4. Der Hellhafe 98

5. Der junge Herzog 99
Die Legende des 12. Jahrhunderts 99. Die volkstümlichen Fassungen 122. Die altchristliche Grundlage 128. Der Meister der Blumen: Textkritik und Zeitbestimmung der Inzigkofer Fassung 130. Die Ballade von Regina 135.

6. Das Knöchlein 139
Der blutende Knochen 139. Die Bahrprobe 146. Der singende Knochen 146.

7. Ein spanischer Chasseur 148

8. Der Bräutigam auf dem Wasser 151

9. Die Erlösung 152

10. Der starke Hans 155
Nibelungenmärchen 155. Die deutsche Heldensage in der Schweiz 159.

Vorwort.

Ein einzelnes dramatisches Moment ist Gegenstand der folgenden Ausführungen. Nicht wie die Beschreibung anderer technischer Elemente des Dramas ergibt die Betrachtung des Todes eine vom Gesamtkunstwerk losgelöste, streng isolierte Monographie, die nur technischen Interessen dient. Das hier behandelte Motiv ist mit dem eigentlichen Wesen des Dramas zu innig verbunden, als dass nicht unsere Darstellung weitere Kreise ziehen musste.

Im 17. Jahrhundert erschöpft sich nahezu der Dramatiker in der Behandlung des Todes, der mit seinen Begleiterscheinungen den ausschliesslichen Inhalt des Dramas bildet. Die Betrachtung des Todes schliesst demnach in diesem Zeitalter eine beinahe vollkommene Charakterisierung des gesamten Dramas in sich. Aber auch noch für das 18. Jahrhundert gewährt unsere Untersuchung Ausblicke auf die wichtigsten Züge des Dramas. Gerade bei der Behandlung des Todes treten die den einzelnenen Dichtergruppen und Dichterindividualitäten innewohnenden, bezeichnenden Eigentümlichkeiten ganz besonders scharf hervor. Wir dürfen daher vielleicht der Hoffnung Raum geben, nicht nur der Geschichte dramatischer Technik, sondern auch dem Gesamtbild des Dramas im 17. und 18. Jahrhundert in bescheidenem Masse gedient zu haben.

Unsere Aufgabe präzisierte sich dahin, ein anschauliches Bild von der Behandlung des Todes im Drama zu geben. Die Fragen was? und wie? standen im Vordergrund. Es lag mir nicht daran, die Reihe von Arbeiten, die sich spekulativen Konstruktionen

157280

hingeben, zu vergrössern. So weit es die Vollständigkeit der Darlegung erforderte, habe ich die grossen ästhetischen Dogmen und die speziellen dramatischen Theorien mit einbezogen. Bis ins Einzelne die Entstehung, Entwicklung und Wirkung dieser Faktoren zu verfolgen, wäre eine auf ganz anderm Feld liegende Aufgabe. Eine Untersuchung der Fragen, wie weit ästhetische und dramatische Leitsätze in Praxis umgesetzt, streng befolgt, wo und wie sie modifiziert wurden, hätte zudem das ohnehin stark angeschwollene Material zu sehr vermehrt, als dass es im Rahmen dieser Arbeit hätte bewältigt werden können.

Die dramatischen Werke, auf denen sich meine Untersuchung aufbaute, werden nachfolgend in chronologischer Ordnung zusammengestellt. Da der grosse Zeitraum von nahezu zwei Jahrhunderten ins Auge zu fassen war, konnte nicht jede dramatische Arbeit in Betracht gezogen werden. Bei der Ausscheidung habe ich mich von dem Gedanken leiten lassen, alles, was einigermassen charakteristisch erschien, mit aufzunehmen.

Zur Illustration der Ausführungen sind Fussnoten gebraucht worden. Manche Erscheinung, die aus den Grenzen dieser Arbeit heraustrat, trotzdem aber von Wichtigkeit war, hat hier Berücksichtigung gefunden.

Die Anregung zu dieser Studie verdanke ich Herrn Professor Dr. Franz Munker. Bei der Ausführung und Durchsicht des Manuscripts hat mich mein verehrter Lehrer Professor Dr. Oskar F. Walzel in entgegenkommender Weise unterstützt. Den beiden Gelehrten spreche ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aus.

Die bereitwillige Förderung, die ich bei Beschaffung des zum Teil sehr seltenen Dramen-Materials durch die Staats- und Universitätsbibliotheken München, die Stadtbibliothek Zürich, Universitätsbibliothek Strassburg und nicht zuletzt die Berner Bibliotheken, vor allen die Universitätsbibliothek erfuhr, verdient dankend hervorgehoben zu werden.

R. S.

Aus der Dramenliteratur der beiden Jahrhunderte sind folgende Werke meinen Ausführungen zu Grunde gelegt:

Andreas Gryphius, Trauerspiele, herausgegeben von Herm. Palm, Literarischer Verein in Stuttgart, Tübingen 1882.

Leo Armenius oder *Fürsten-Mord.*
Catharina von Georgien oder *Bewehrete Beständigkeit.*
Cardenio und Celinde oder *Unglücklich Verliebte.*
Ermordete Majestät oder *Carolus Stuardus, König von Groß-Britanien.*
Groszmüthiger Rechts-Gelehrter oder *Sterbender Ämilius Paulus Papinianus.*
Beständige Mutter oder *Die heilige Felicitas*, aus dem Lateinischen Nicolai Causini.

Daniel Casper von Lohenstein, Trauer- und Lustgedichte. Breslau 1680. Enthaltend:

Ibrahim Bassa.
Cleopatra. (Vgl. Kürschner D. N. L. Bd. 36.)
Agrippina.
Epicharis.
Ibrahim Sultan.
Sophonisbe.

Johann Christian Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäfferspiele. Breslau 1684. Enthaltend:

Die himmlische Liebe oder *Die beständige Märterin Sophia.*
Die sterbende Unschuld oder *Die Durchlauchtigste Catharina, Königin in England.*
Die merkwürdige Vaterliebe oder *Der vor Liebe sterbende Antiochus und die vom Tode errettende Stratonica.*
Die göttliche Rache oder *Der verführte Theodoricus Veronensis.*
Die beleidigte Liebe oder *Die groszmütige Mariamne.*

August Adolph von Haugwitz, Prodromus Poeticus. Dresden 1684. Enthaltend:

Schuldige Unschuld oder *Maria Stuarda, Königin von Schottland.*
Obsiegende Tugend oder *Der bethörte doch wieder bekehrte Soliman.*

Christian Weise.

Der Tochter-Mord, welchen Jephta unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat. Dresden 1690.

Der gestürzte Markgraff von Ancre. Zittau 1679.

Das Trauerspiel von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello. Zittauisches Theater 1683.

Die Misculance vom König Wentzel
Von dem Falle des spanischen Favoriten-Grafen Olivares } Neue Proben von der vertrauten Redenskunst.
Von dem träumenden Bauern am Hofe Philippi } Dresden u. Leipzig 1700.

Haupt- und Staatsaktionen.

K. Weiss, Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Wien C. Gerold und Sohn. 1854. Mit einem Anhang: *Johannes von Nepomuk*, Abdruck der Wiener Handschrift und Inhaltsangabe anderer Szenerien.

Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889. Mit einem Anhang, enthaltend: Inhaltsangaben bisher unveröffentlichter «Stücke aus dem Kreis des ernsten weltlichen Dramas».

Carl Heine, Der unglückselige Todes-Fall Caroli XII. Ein Drama des XVIII. Jahrhunderts. Halle 1888.

Carl Heine, «*Graf Essex*« aus Ludwig Hoffmanns Repertoir. Vierteljahrsch. f. Literaturgesch. Bd. 1, pag. 322 ff.

Carl Heine, Calderon im Spielverzeichnisse der deutschen Wandertruppen. Zeitsch. f. vergl. Literat. u Renaiss. N. F. Bd. II, pag. 166 ff.

P. von Radics, Der Verirrte Soldat oder *Des Glück's Probierstein.* Ein deutsches Drama des XVIII. Jahrhunderts aus einer Handschrift der k. k. Studienbibliothek in Laibach. Agram 1865.

Johann Christoph Gottsched.

Sterbender Cato, nach der ältesten Ausgabe von 1732 herausgegeben und eingeleitet von Otto Fr. Lachmann. Leipzig Ph. Reclam Bd. 2097.

Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra, Deutsche Schaubühne, VI. Teil, II. Aufl. Leipzig 1750.

Agis, König zu Sparta, Deutsche Schaubühne, VI. Teil, II. Aufl. Leipzig 1750.

Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingeleitet. Leipzig 1740—45 und 1746—50.

L. A. V. Gottschedin: *Panthea.*

Th. J. Quistorp: *Aurel* oder *Denkmal der Zärtlichkeit.*

Benj. Ephr. Krüger: *Mahomed IV.*

Frd. Melch. Grimm: *Banise.*

Fr. Lebegott Pitsch: *Darius.*

J. J. **Bodmer.**
Karl von Burgund, herausgegeben von B. Seuffert. Heilbronn 1883. (D. L. D. Nr. 9.)

Helferich Peter Sturz, Schriften. Leipzig 1782.
Julie.

Joh. Elias Schlegel, Werke, 1.—5. Teil herausgegeben von Joh. H. Schlegeln. Kopenhagen und Leipzig 1761—70.
Orest und Pylades.
Dido.
Die Trojanerinnen.
Canut.
Hermann.

Friedr. Gottl. Klopstock, Dramen, herausgegeben von R. Boxberger. Berlin, Hempel.
Der Tod Adams.
Salomo.
David.
Hermanns Schlacht.
Hermann und die Fürsten.
Hermanns Tod.

Ch. M. Wieland. Sämtl. Werke. ed. H. Düntzer. Berlin 1879. Hempel.
Lady Johanna Gray oder *Der Triumph der Religion.*
Clementina von Porretta.
Rosemunde (ein Singspiel).

Ch. E. von Kleist, sämtliche Werke. Bern 1765. Zweyter Theil.
Seneka.

Joh. Ferd. v. Cronegk, Schriften. Amsterdam 1765. Erster Band.
Codrus.
Olint und Sophronia (vgl. auch D. N. L. Bd 72.)

J. W. v. Brawe.
Brutus, D. N. L. Bd. 72.
Der Freygeist, Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1757.

R. Th. Breithaupt.
Renegat, auf der k. k. privilegierten Schaubühne zu Wien aufgeführt. Kraussens Buchladen, 1764.

Dusch, Theater der Deutschen. Bd. 13, 1773.
Der Bankerot.

G. K. Pfeffel, Theater der Deutschen. Bd. 13, 1773.
Der Einsiedler.

X

H. W. v. Gerstenberg.
Ugolino, Reclam Bd. 141.

C. H. v. Ayrenhoff, Dramatische Unterhaltungen eines k. k. Officiers. Wien 1772.
Aurelius oder *Wettstreit der Grossmut.*
Hermanns Tod.

Ch. F. Weisse, Trauerspiele. Carlsruhe 1778.
1. Theil: *Eduard der Dritte.*
Richard der Dritte.
Krispus.
Mustapha und Zeangir.
2. Theil: *Die Befreyung von Theben.*
Atreus und Thyest.
Rosemunde.
Romeo und Julie.

G. E. Lessing, gesammelte Werke, herausgegeben von Muncker. Stuttgart 1894.
Philotas.
Miss Sara Sampson.
Emilia Galotti.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung . . . . . S. 1—41.

Allgemeine Einführung in den Stoff uud seine Gliederung; zu Grund liegende Zeitströmungen; Theoretisches.

Ziel des vorgottsched'schen Theaters: Wirkung auf die Sinne. *Erstes Reizmittel: Greuellüsternheit. Grausamkeit des Zeitalters; Greuel in der bildenden Kunst:* die einbezogenen Kunstperioden; Stoffwahl; Darstellung; Christi Passionsgeschichte; David-, Judith- und Salomestoff; Einzelmarter- (Heiligen-) Bilder: Zustands- und Handlungsbilder; Massenmartern: Kindermord zu Betlehem, Marter der Zehntausend, Jüngstes Gericht und Inferno; Darstellung von Fäulnis und Verwesung. *Greuel auf der Schaubühne*: Elemente der Volksbühne von Heinr. Jul. v. Braunschweig, Jacob Ayrer und den englischen Komödianten aufgenommen und spätern Generationen vererbt.

Neben Greuel tritt als *zweites Reizmittel* des Theaters vor Gottsched: *Befriedigung der Schaulust* Schlagworte, Wollust und Grausamkeit.

Gottsched und seine Bestrebungen. Kampf gegen Sinnenwirkungen. Auffassung der Kunst, der Tragödie. Einfluss auf die folgenden Theoretiker. Joh. El. Schlegel.

Behandlung des Todesmotivs. Innerhalb der beiden grossen Kreise (vor- und nach Gottsched) sind Einzelgruppen zu scheiden. Tod im Drama derselben:

I. 1. Gryphius, Lohenstein, Hallmann, Haugwitz. Zeitgenössische Theoretiker: Scaliger, Opitz, Heinsius, Harsdörffer.

2. Christ. Weise und 3. Haupt- und Staatsaktion (Stellung des Todes ergibt sich bei 2. und 3. nur aus den Dramen selbst).

II. Gottscheds Theorie über den Tod im Drama. Schlegels Stellungnahme. Mangel weiterer Äusserungen über Tod und Begleitfragen. Bühnenpraxis: Im Kreise der Schaubühne; bei Weisse und Gerstenberg. Fortschrittliche Entwicklung: Lessing, Klopstock, F. Müller, Goethe.

XII

I. Tod auf der Bühne.

1. **Hinrichtung** . . . . . S. 42—69.

Verwendung des Motivs; Begriff. Hinrichtungsarten: Prügeltod, Sturz vom Felsen, Ertränken, Feuertod, Erdrosslung, Opfer-, Hungertod, Enthauptung. Mutmassliche Darstellung einer Enthauptung auf der Bühne. Ort und Inszenierung. Szenische Verhältnisse im 17. Jahrhundert. Häufig verwendete Begleitszenen. Typ einer Hinrichtungsszene. Hallmann und das Hinrichtungs-Schema. Abweichungen von der Schablone im Einzelnen. Charakterisierung der Opfer: 1. Gryphius, Hallmann und Haugwitz; 2. Lohenstein. Letzte Äusserungen der Totgeweihten: Gebet; Drohungen, Flüche und Hetzreden; Bitte um Gnade; Sentenzen. Bezeichnung des eingetretenen Todes: durch Henker, durch Publikum. Wo Eintritt des Todes unerwähnt bleibt, Dahinsterben bezeichnet oder Gewissheit aus Weitergang der Handlung ersichtlich.

2. **Mord** . . . . . S. 70—101.

Mord durch die Waffe: Gebrauch des Motivs und seine Begründung. *Vorbedachter Mord*. Situationen. *Totschlag*: bei Gryphius («Papinian»); Reaktion bei Lohenstein. Psychologische Begründung der Tat: Die Tat Bassians (Gryphius: «Papinian») und die Aurels (Quistorp: «Aurel»). In diesen wie in den folgenden Fällen herrscht bis kurz vor der Tat ein ungetrübt-herzliches Verhältnis zwischen Täter und Opfer. — Mängel in den Prämissen der Quistorpschen Szene. Ayrenhoffs «Aurel». Ayrenhoff und Quistorp. Lessing: «Emilia Galotti». Eine Erbitterung über das Handeln des Opfers liegt vor: bei Segest (Ayrenhoff: «Hermanns Tod»), Aegisth (Weisse: «Atreus und Thyest»), Clerdon (Brawe: «Freygeist»). Das Opfer ist der bestgehasste Feind des Täters: Aspasia und Archias (Weisse: «Befreyung von Theben»), Ugolino und Anselmo (Gerstenberg: «Ugolino»). Mittel der Schlesier, den Mord dem Zeitgeschmack anzupassen. Knappe Behandlung der episodischen Morde des 17. und aller des 18. Jahrhunderts und die Darstellungsmittel: Aufschrei des Opfers allein; szenische Anmerkung allein; Mörder spornt durch Zuruf an und Anmerkung. Charakterisierung des eingetretenen Tods bei Mangel einer ausgeführten Sterbeszene: Lautloses Hinsinken des Getroffenen; kurze Ausrufe. — Im 18. Jahrhundert entweder ausgeführte Sterbeszene oder Verlegung des Todes hinter die Szene. — Ort. Weitere Faktoren, die eine Steigerung des Eindrucks hervorrufen: Zeit, Dunkelheit, Unwetter.

Mord durch Gift: Häufigkeit des Motivs; Gründe. Gottsched über den Gifttod. Arten des Giftmords. Tat hinter, Sterben auf der Bühne. Situation: Tobias (Weise: «König Wenzel»); das Verwechslungsmotiv. Weisse: «Rosemunde», «Krispus». Wieland: «Rosemunde».

3. Selbstmord . . . . . S. 102—115.

Gebrauch des Motivs. Gründe seiner Anwendung für Lohenstein; für Gottsched. Motivierung der Tat: Im 17. Jahrhundert. Zwang: Regel; freie Wahl: Ausnahme. Im 18. Jahrhundert. Körperlicher Zwang; psychischer Zwang: Furcht vor Strafe, Tod; Verzweiflung über den Tod einer geliebten Person; kommendes Unheil; Reue; Gründe liegen ausserhalb der eigenen Persönlichkeit. Behandlung des Motivs: Tat hinter oder auf der Bühne: Lohenstein, Gottsched. Selbstmordarten: Lohenstein: Erwürgung (Epicharis, Mängel), Stahl, das «Zerkerben der Adern». Dauer der Selbstmordszenen. Bei Lohenstein meist wohl eingeleitete und vorbereitete Fälle. Ausnahmen. Ambre («Ibrahim Sultan»). Im 18. Jahrhundert Selbstmorde Taten der Aufwallung. Psychologie des Selbstmörders. Schablone. Ausnahmen. Fortschritt. Nach Gottsched. «Philotas» (Lessing).

4. Tod im Kampf (Schlacht und Zweikampf) . . . S. 116—119.

Gründe für die regelmässige Verlegung des Tods im Kampf hinter die Szene (Cronegk: «Codrus», Schlegel: «Canut», Brawe: «Freygeist»). Ausnahmen; Zweikampf auf der Bühne: Lohenstein: «Sophonisbe». «Karls XII.» Schlachtentod in der Haupt- und Staatsaktion. Mittel zur Charakterisierung des hinter die Bühne verlegten Kampftodes: Erzählung. Erzählung und Sterbeszene auf der Bühne.

5. Natürlicher Tod . . . . . S. 120—142.

Verwendung des Motivs. Hallmanns Neuerungen; seine Freude am Übersinnlichen, an Musik. Seine Methode lässt auch den unblutigen Tod Gefallen bei der Masse finden. Tod der Sophia (im gleichnamigen Trauerspiel). Unklarheit dieser Szene und wahrscheinliche Lösung derselben. «Theodoricus.» «Catharina.» Verzweiflungstod des Wenzeslaus («Johannes von Nepomuk»). Klopstock: «Tod Adams». Wesen dieses «Trauerspiels»: Allegorie? Idylle? Fortschritt in der psychologischen Vertiefung. Husais Tod (Klopstock: «David»). Wiederkehrende Elemente in Klopstocks Todesszenen. Thusneldas Ende (Klopstock: «Hermanns Tod»).

Die Sterbeszene . . . . . S. 143—185.

Gegenstand. Begrenzung des Kapitels. Wo finden sich ausgeführte Sterbeszenen? *Gründe für ihre Ausführung*: Freude an Grausamkeiten (Causin, Lohenstein, Weisse); Möglichkeit zum verstärkten Hervorheben frivoler Elemente (Weise); Gelegenheit, das Publikum zu rühren; Rücksicht auf Fortführung der Fabel, auf Voraussetzungen des Dramas; günstigster Zeitpunkt zur Verherrlichung des Helden oder zu besonders ausdrucksvollem Vortrag der Grundtendenz des Dramas; Bedürfnis poetischer Gerechtigkeit. Einleitung der Sterbeszene, wenn der Sterbende nach Empfang des tötlichen Streiches erst auf die Bühne gebracht wird:

Botenbericht und Verwandtes. Unterstützende Elemente. Warum in einigen Fällen Todesstreich hinter die Szene verlegt? Wie wird das Herbeiführen des Sterbenden motiviert? Warum bricht er gerade an dem Ort, den die Bühne darstellt, zusammen? Weitere typische Unwahrscheinlichkeiten. Warum lassen uns Lessing («Sara») und Gerstenberg («Ugolino») anfänglich im Unklaren, dass wir einen Sterbenden vor uns haben? Ausgestaltung der Sterbeszene. Illusionsstörende Momente. *Hinweise auf den nahenden Tod: direkt* 1. in den Reden der Sterbenden (kurze allgemeine Phrasen; Einzelsymptome; breiter gehaltene Empfindungsschilderung; novellistische Form; Begleitmängel); 2. durch Äusserungen der Umgebung; 3. durch szenische Anmerkung; ihr Umfang und Verhältnis zum Schauspieler. *Indirekte Charakteristik des Dahinsterbens*: 1. der Zustand des Sterbenden wird dem Publikum vor Augen geführt [Darstellung der Ohnmacht, des Schwindens der Sinne (Bewegungsvermögen, Gehör, Bewusstsein der Umgebung)]; 2. Phantasien; 3. Der Eindruck, den des Sterbenden Zustand auf die Umgebung hervorbringt, wird dargestellt. Das Verdecken mancher Vorgänge ist wirkungsteigerndes Element. Kein individuelles Herausarbeiten der einzelnen Todesarten und -ursachen. Keine Steigerung der Symptome. Seelenzustand der Sterbenden. Ihre Sprechweise. Letzte Worte. Verhalten der Umgebung: Hilfsbereitschaft; ihre Stimmung; Gefühlsroheiten. Zweck ihres Auftretens. Feierliches Ende einer Sterbeszene und Mittel hiezu.

II. Tod hinter der Bühne und seine Vergegenwärtigung . . . . . S. 186—210.

Wo und wann greift Verlegung des Todes hinter die Szene Platz? *Gründe*; im 17. Jahrhundert: Darstellungsunmöglichkeit und Wunsch, die Todesschrecken auf diese Weise zu steigern; im 18. Jahrhundert nach Gottsched: Bestreben, die Todesschrecken zu mässigen. *Mittel, das Publikum von dem hinter der Bühne vorgefallenen Tod in Kenntnis zu setzen:* 1. *Erzählung*. Ihre Verwendung (Gryphius: «Armenius» und «Catharina v. Georgien»; Weise: «Jephta»; «Joh. v. Nepomuk». Gottsched und sein Kreis; Theorie und Praxis. Mangel jeder Schonung in der «Bluthochzeit». Gottscheds Entschuldigung.). Form der Erzählung. Charakterisierung des Boten. Fénélon über Spitzfindigkeiten im höchsten Affekt. Gottscheds theoretischer Beifall. Ähnliche Erwägungen schon bei Harsdörffer, Gryphius, auch Lohenstein. Einwirkung dieser Theorie auf das Drama. Typische Einleitung des Botenberichts. Rücksichtslosigkeiten des Boten. Trivialitäten. Schlegel charakterisiert im Bericht den Boten. Klopstocks «originelle» Todesberichte. Wieland und die kurze Formel. Gerstenbergs doppelsinnige Redewendungen. 2. *Man sieht die Personen zum Tod (Mord) gehen oder vom Mord kommen.* Dies Mittel dient selten allein zur Mitteilung des Todes. (Klopstock: «Hermanns Tod», Gottsched: «Agis», Wieland: «Johanna Gray», Brawe: «Brutus»). 3. *Todesbefehl allein.* (Lohenstein: «Agrippina», Haupt-

und Staatsaktion). Der Augenblick der hinter der Bühne sich vollziehenden Bluttat wird gerne hervorgehoben (Causin: «Felicitas», Gottsched: «Cato», Schlegel: «Dido», Weisse: «Eduard III.» und «Richard III.»). 4. *Die Leiche des hinter der Bühne Verschiedenen wird auf die Scene gebracht.* Ohne andere Elemente, Lohenstein: «Cleopatra». Verwandtschaft zwischen Calderons «Richter von Zalamea» und Weisses «Eduard III.» Weise: «Masaniello». 5. *Verfeinerte Arten*, dem Publikum einen nicht vor seinen Augen dargestellten Todesfall zum Bewusstsein zu bringen. Symbolische Andeutung (Goethe: «Egmont»). Erscheinung im Traum: schon Gryphius: «Leo Armen», Lohenstein: «Ibrahim Bassa». Vision: Schlegel: «Trojanerinnen», Schiller: «Maria Stuart», Tieck: «Abschied».

III. Leiche auf der Bühne . . . . . S. 211—234.

Nicht allein, um das Publikum über einen hinter der Szene eingetretenen Todesfall zu informieren. 1. Zur Charakterisierung von Gestalten des Dramas (Gottsched: «Cato», Wieland: «Johanna Gray», Gerstenberg: «Ugolino», Klopstock: «Hermanns Tod», Weisse: «Mustapha»). 2. Als Ausstattungselement, zur Befriedigung der Schaulust (Gryphius: Prolog der «Catharina von Georgien», «Carolus Stuardus»; Hallmann: «Catharina», «Mariamne»; «Stille Vorstellungen» und ihre Inszenierung. Haupt- und Staatsaktion: Hans Wurst und Plapperlieszgen; Karls XII. Paradebett; Ausstattung und Requisitenverzeichnis; «Joh. v. Nepomuk», «Papinian». Weisse: «Eduard III.»). 3. Zur Vermehrung der Greuel [Causin: «Felicitas»; Gryphius: «Cardenio und Celinde». Neben Vorführung noch eingehende Beschreibung der Leiche. Einbalsamierung Antons (Lohenstein: «Cleopatra»). Leichenschändung. Kultus mit abgehauenen Köpfen. Erzählung von Schändungen. Schändungsbefehl].

Tod des Guten und Bösen . . . . . S. 235—264.

Fragestellung; Umfang und Material des Kapitels. Charakterisierungs-Einseitigkeit und -Unwahrheit im Drama des 17. Jahrhunderts. Bei den Schlesier meist nur Tod des Guten dargestellt; nach bereits erwähnter Methode; Mangel psychologischer Vertiefung; Schablone. Alles Interesse ist auf die blutigen und grauenhaften Nebenumstände gerichtet. Stimmung, die über diesem Tod des Guten liegt. Haupt- und Staatsaktion. Seit Gottsched Abkehr von der alten Schablone und Bildung einer neuen. Das Verhältnis des guten Sterbenden zum Tod, zu Gott und der Vorsehung, zur Umgebung. Christliche Principienreiterei. Die dem Guten immer aufgezwungene Versöhnlichkeit verführt den Dramatiker zu Missgriffen. (Besonders im Verhältnis des Guten zu seinem Mörder, dem er jeden Vorwurf erspart, den er mit Wohltaten überhäuft: Trost, Lebensrettung, Bekehrung, Lüge aus Edelmut usw.).

Tod des Bösen. Schlesier. Typische Erscheinungen; Verleugnung des ganzen bisherigen Lebens im Augenblick des Todes. Böse hält sein

XVI

Geschick für verdient. Seine Stellung zur Umgebung. Todesangst. Gewissensqualen. Gesichte, Geistererscheinungen. Fortschritt in Haupt- und Staatsaktion. Wenzeslaus' Tod («Joh. v. Nepomuk»). Folgerichtiger Charakterbau. Mängel dieser Szene. Von Gottsched an. Reaktionäre Gruppe des Übergangs: Gestalten, die vom schlesischen Drama abhängig sind, oder nur episodischen Charakter haben und solche, die nur zum Bösen verführt worden. Reue. Bekanntes Schema. Bis zum letzten Atemzug hartnäckig verstockte Böse. Gründe für diesen Typ. Seine Elemente: Befriedigung über sich selbst; Triumph; Ableugnen der Todesangst; Gleichmut gegenüber Gott oder Verwünschung, Flüche; böse Wünsche oder Taten noch angesichts des Todes. Todespein trotzdem ausgedrückt: in Visionen oder Beobachtungen der Anwesenden. Quellen für diesen Typ.

Einleitung.

Im dritten Buch der «Abderiten»[1] fällt Wieland mit beissendem Spott über die Grauenhaftigkeit der «Niobe» Maler Müllers her.

Rührung und Entzücken hält die schönen Abderitinnen nach Ende der Vorstellung gefangen. Ihre Ergriffenheit hindert sie aber nicht, in überstürzender Geschwätzigkeit sich die Stellen des Trauerspiels zurückzurufen, die ganz besonders ihr Ergötzen, ihre Bewunderung erregten. Die dargestellten Greuel — darin sind alle einig — haben den gewaltigsten Eindruck hinterlassen.

«Es war schrecklich, ich muss gestehen,» sagte die vierte; «aber o die arme Niobe! Wie sie mitten unter ihren übereinander hergewälzten Kindern dasteht, sich die Haare ausrauft, sie über die dampfenden Leichen hinstreut, dann sich selbst auf sie hinwirft, sie wieder beleben möchte, dann in Verzweiflung wieder auffährt, die Augen wie feurige Räder im Kopfe herumrollt, dann mit ihren eigenen Nägeln sich die Brust aufreisst und Hände voll Bluts unter entsetzlichen Verwünschungen gen Himmel wirft! — Nein, so was Rührendes muss nie gesehen worden sein!»

[1] Wielands gesammelte Werke, herausgegeben von F. Muncker (Cotta), Bd. 6, S. 127 f.

Wieland glaubt wohl in dieser ironischen Übertreibung der von F. Müller gezeichneten Vorgänge die entsetzen- und greuelvollsten Bilder gegeben zu haben, die sich eine nach Schrecken lüsterne Phantasie überhaupt ausmalen kann.

Ich hoffe, dass es mir nicht als Pietätlosigkeit angerechnet wird, wenn ich aus diesen Wielandschen Greuelbildern die Vermutung schöpfe, dass der Altmeister mit der dramatischen Literatur des 17. Jahrhunderts, besonders den Schauerdramen Lohensteins und Hallmanns nicht intim vertraut war. Denn, hätte er auch bei gemässigten Szenen einer «Cleopatra», «Epicharis» (Lohenstein), «Sophia» oder eines «Theodoricus» (Hallmann) für sein Abderitentheater Anleihen gemacht, die kleine Niobe-Satire würde ganz andere Farben erhalten haben. So grässlich uns die Wielandschen Greuel heute erscheinen mögen, geradezu armselig sind sie bei einer Gegenüberstellung mit den Effekten, die des schlesischen Dramas Hauptanziehungskraft ausmachen.

Starke Wirkungen auf die Sinne hervorzurufen, ist das Bestreben aller Dramatiker des 17. und 18. Jahrhunderts vor Gottsched.

Schon bei Gryphius hatte sich eine Freude an der Darstellung unmenschlicher Greuel geltend gemacht, die mit gutem Recht als krankhaft bezeichnet werden darf. Die psychopathischen Elemente kommen bei Lohenstein und Hallmann zu fast ausschliesslicher Wirkung. Jedes andere Motiv verschwindet hinter ihnen.

Dieser krankhafte Zug beherrscht nicht nur die genannten Dichter. Er beschränkt sich auch nicht auf die Literatur. Die bildende Kunst weist ebensolche Erscheinungen auf. Das ganze Zeitalter, Schaffende wie Publikum, sind von unersättlicher Lust

am Grauenhaften erfüllt. Die grosse Masse belustigte sich von jeher am meisten an groben und rohen Sensationen. Davon sprechen die Gladiatoren- und Tierkämpfe der römischen Arena, das Behagen, mit dem man zum Hinrichtungsplatz eines Verbrechers hinauszog, die noch heute nicht ausgerotteten Stiergefechte. Aber mit Ausnahme von der krankhaften Entartungserscheinung im verfallenden alten Rom hatten die höheren Bildungsschichten sich bisher nicht unter die Herrschaft dieser rohen Masseninstinkte gebeugt.

In den folgenden Erörterungen kann es sich nicht darum handeln, im einzelnen Nachweise zu erbringen für die Wechselwirkungen, die zwischen der bildenden und der Dicht-Kunst innerhalb des Gebiets der Grausamkeiten und ihrer Darstellung bestanden haben; zu erforschen, welcher der beiden Künste die Priorität der einzelnen Motive zuzumessen ist, in welcher Weise die Übernahme und Verarbeitung derselben erfolgte. Es soll nur im allgemeinen dargelegt werden, dass auch auf dem Gebiet der bildenden Künste die für das deutsche Drama des Mittelalters bis zu den Zeiten der Schlesier hin charakteristische Freude an grauenerregenden und aufdringlich-blutigen Effekten massgebender Faktor war. Auf diese Weise wird für das nachfolgende Einzelbild gewissermassen der kulturhistorische Hintergrund geschaffen.

Da die für die Tragödie der Schlesier so bezeichnende Greuellüsternheit, wie gesagt, nicht erst ein Produkt des 17. Jahrhunderts ist, sondern bereits eine jahrhundertelange Entwicklung hinter sich hat und überdies bald nach der Schlesier Tagen ihre Machtstellung einbüsste, greifen wir auch in frühere Zeiten zurück. Die Periode der italienischen Renaissance, die mindestens ein ebenso hohes allgemeines Kulturniveau repräsentiert, als es Deutschland im

17. Jahrhundert erreicht hatte, lässt die absonderliche und rätselhafte Erscheinung, die ein unersättlicher Durst des Publikums und der Künstler nach greueldurchsättigten Schauspielen in einem sonst an Kultur reichen Zeitalter bedeutet, schärfer als andere Kunstperioden hervortreten. Deshalb wird ihr eine grössere Anzahl Beispiele entnommen.

Aus der Bibel wählten sich die Künstler meistens ihre Stoffe; denn sie stellten ihr Können mit wenigen Ausnahmen, mindestens zeitweise, in den Dienst der Kirche. Nicht dem Spiel des Zufalls ist es zuzuschreiben, dass man nie müde wurde, Materien, die von grausamen, körperlichen Leiden handeln, immer und immer wieder von neuem zu gestalten, während ungezählte andere Stoffe, die ebenfalls aus der Bibel stammen und nicht minder wichtig sind, auch nicht einen Interpreten fanden.

Die Stoffwahl allein entscheidet jedoch keineswegs den grausamen Charakter eines Kunstwerks. Die Form, die der Künstler dem Stoff gibt, seine Behandlungsweise ist massgebend. Es würden mir viele Gegner erstehen, wenn ich jede Marterszene, jede Kreuzigung greuelhaft nennen möchte. Und sie hätten das Recht auf ihrer Seite. Sie könnten mit Werken gerade der grössten Künstler beweisen, dass die grauenvollsten Gegenstände durch des Künstlers Hand die ihnen anhaftenden abschreckenden Züge verlieren und einen ungetrübten Genuss bereiten können. Aber in der Regel sehen die grossen Künstler andere Gegenstände für darstellenswert an als der Durchschnitt ihrer Genossen. Zum mindesten suchen sie in andern Elementen ihr Können zu zeigen. Je weniger bedeutend das persönliche Talent eines Künstlers entwickelt ist, um so mehr beugt er sich dem Geschmack der grossen Masse, wählt die Stoffe, deren

Wirkung erprobt ist, und gestaltet sie so aus, wie sie das Publikum zu sehen wünscht.

In der Zeit, von der wir hier sprechen, wurde die Menge nicht satt im Geniessen immer neuer Greuelbilder. Die natürliche Folge davon ist, dass die zeitgenössische Malerei und Skulptur eine kaum übersehbare Zahl greuelvoll verzerrter Szenen darstellt. Wir haben uns an die verschiedentlichen furchtbaren Bilder aus Christi Leidenszeit, die Geisselungen, Dornenkrönungen, Kreuzigungen, Kreuzabnahmen, Grablegungen dermassen gewöhnt, dass die grauenvollen Einzelheiten sehr stark betont sein müssen, um unser Empfinden zu verletzen. Dies trifft zum Beispiel bei Wohlgemuths und Pleydenwurffs Kreuzigungen (München,Pinakothek) zu. Denn dieser Künstler Interesse konzentriert sich ebenso, wie das des Liberale da Verona (« Beweinung », München, Pinakothek), auf die Blutbäche, die den Händen und der Seitenwunde des Heilands entströmen und sich breitverzweigt über den ganzen Körper ergiessen. Auch Van Dyk drängt schreckvolle Einzelheiten auf seinen Christusbildern zu sehr vor. Der Christus seiner « Beweinung » (München, Pinakothek) ist mit geronnenem Blut bedeckt, sein Lendentuch ein blutdurchtränkter Lappen; der venezianische « Crocifisso » (Akademie) mit seinen verglasten Augen, dem offenen Munde, den unnatürlich erweiterten Nasenflügeln, den krampfartig verzerrten Zügen bietet eine furchtbare Totenmaske. Holbeins d. J. « Christus im Grabe » (Basel, Museum) weist die entsetzlichsten Merkmale des verwesenden Körpers auf. Die Beispiele liessen sich hier ins Unendliche vermehren. Aber wir verharren nur noch bei einer merkwürdigen Darstellungsart des ungläubigen Thomas. Auf dem « Leben Christi » aus Giottos Schule (Florenz, Akademie), einem Bilde Cima da

Coneglianos (Venedig, Akademie) und einem Guercinos (Rom, Galerie des Vatikan) gewahren wir den ungläubigen Thomas, wie er nicht nur Christi Wunde berührt, sondern gleich ein paar Finger hineinschiebt.

Eine schier unerschöpfliche Quelle boten neben Christi Leidensgeschichte die in der Bibel erzählten Enthauptungen des Goliath, Holofernes und Johannes Baptista. Vor allen Dingen gefiel man sich darin, den Urheber der Tat mit dem Haupte des Erschlagenen darzustellen. Diese Szene konnte mehr oder weniger blutig ausgeschmückt werden. In der Skulptur wirkt sie am wenigsten abstossend. Donatello («David», Florenz, Bargello) und Verrocchio («David», ebenda) wollen in allererster Linie die knabenhaft frische Gestalt Davids und ihren jugendlichen Reiz darstellen. Auf dem Haupte, das zu Füssen des Knaben ruht und wesentlich zur Verschmelzung der schlanken Gestalt mit dem breiter gehaltenen Sockel dient, liegt keinerlei Nachdruck. Anders auf dem Bilde. Sollen hier nicht alle Greuel des blutigen, verzerrten Totenhauptes zur Wirkung kommen, so muss es in einem grössern Gruppenbilde untergebracht werden, das viel ablenkende Faktoren geltend macht. Diesem Bestreben kommt die Johanneslegende entgegen. Die Szene, in der an die festliche Banketttafel des Herodes das Haupt des Täufers gebracht wird, ist wiederholt festgehalten: Giotto (Florenz, S. Croce), Masolino (Castiglione, Taufkirche), Cavalori (Florenz, Palazzo Pitti), Allegretto Nuzzi (auf der Predella zum Bild «Darstellung Christi im Tempel», Florenz, Akademie), Massys (Antwerpen), ebenso Donatellos Relief (Siena, San Giovanni). Auch wenn auf dem Einzelbilde eine Salome (oder Judith) mit dem Haupte des Johannes (Holofern) schonend ausgeführt ist, stösst uns schon der gedankliche Hinter-

grund des Bildes ab. Unser Widerwille wächst aber dadurch, dass wir in dem abgehauenen Haupte meist eine in Zeichnung und Farbe ekelhafte Totenfratze zu sehen bekommen: Botticelli (« Salome », Florenz, Akademie), Carlo Dolci (« Salome », Florenz, Uffizien), Christofano Allori (« Giuditta », Florenz, Palazzo Pitti.)[1] Ekel bildet unser einziges Gefühl, wenn wir sehen, wie Salome das Haupt mit ihren blutigen Fingern an den schweissig zusammengeklebten Haaren hält: Caravaggio (Bologna, Pinakothek); oder wie Judith das Haupt in einem Tuch, das, wie ihre Hände, blutbeschmiert ist, der wartenden Alten übergibt: Spada Lionello (Bologna, Pinakothek). Onorio Marinari leistet beinahe Unglaubliches. Das Haupt des Riesen auf seinem « David » (Florenz, Uffizien) ist an den Mund- und Nasenpartien völlig zerschunden, so dass es nur einen blutigen Fleischklumpen bildet.

Wem die Möglichkeiten für eine verzerrte Darstellung des David-, Judith- oder Salomestoffs, wie sie in der eben besprochenen Form liegen, nicht genügten, der konnte sich an ein Schema halten, dessen Ursprung weit zurück geht. Der Augenblick, unmittelbar nachdem der Streich geführt wurde, ist festgehalten. Der Rumpf des Enthaupteten kniet noch vornübergebeugt. Dem Beschauer ist die Hiebfläche zugewandt, deren Struktur häufig aufs Peinlichste ausgeführt ist. Aus dem Strunk brechen Ströme Blutes hervor. Das Haupt liegt auf dem Boden oder wird von dem Henker den Anwesenden übergeben: Scuola Fiorentina « la decollazione di San Giovanni Baptista » (Florenz, Dommuseum), Botticelli « Oloferno » (Florenz, Uffizien), Andrea del Sarto « Johannis Enthauptung » (Florenz, Akademie), Hans von Kulmbach « Pauli Ent-

[1] Des Johannes abgeschlagener Kopf allein bildet den Gegenstand unerquicklicher Bilder von Bern. Luini und Correggio (Florenz, Uffizien).

hauptung» (Florenz, Uffizien), sogenannter Tizian «David» (Venedig S. M. della Salute), Allessandro Turchi «Tod Johannes des Täufers» (München, Pinakothek). Aus der Plastik wäre Benv. Cellinis «Perseus» (Florenz, Loggia dei Lanzi) heranzuziehen. Die Enthauptungsszene selbst ist selten auf die Leinwand gebracht worden. Ein Holzschnitt Dürers aus dem Jahre 1510 stellt Johannes Enthauptung schonend dar, die kräftig schön in der Skulptur auf dem silbernen Altar des Dommuseums (Florenz) und der Tür Andrea Pisanos (Florenz, Baptisterium) bereits wiedergegeben war. Nur Gentileschi di Pisa scheut nicht davor zurück, Judiths grauenvolle Tat in den grellsten Farben auszumalen (Florenz, Uffizien). Holofernes windet sich auf seinem blutüberströmten Lager unter dem Messer der Judith, das das erbarmungslose Weib ihm durch die Kehle gestossen hat. Mit der einen Hand drückt sie seinen Kopf auf die Kissen nieder, die andere zerrt an der Waffe. Ihre Begleiterin hält Arme und Beine des Opfers fest, dessen wilde Verzweiflung sich in ohnmächtigen Krämpfen und dem entsetzlichen Gesichtsausdruck spiegelt.

Eine grosse Anzahl von Heiligenbildern erzählt das Martyrium, auf das die Verehrung des Heiligen zurückgeführt wird. Vor allen andern bevorzugt die bildende Kunst das Leiden des S. Sebastian. Wieder und wieder wird dessen Martertod behandelt. Und alle diese Darstellungen, die sich vom 15. bis ins 17. Jahrhundert hinziehen, weichen kaum in unbedeutenden Einzelheiten voneinander ab. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Sebastian ist aufrecht stehend an einen Stamm gefesselt. Pfeile stecken in seinem Körper und in den Gliedmassen; ein wehmütig leidensvoll nach oben gerichteter Blick spricht von seiner Ergebung. Je nachdem den Maler mehr der schön

jugendliche Körper oder die Qualen, die der Heilige auszustehen hat, interessieren, mildert er die grauenvollen Züge, die in der gezeichneten Situation liegen, oder verschärft sie in aufdringlicher Weise. Seinen Grausamkeitshunger kann er dadurch sättigen, dass er die Pfeile auf die edelsten Teile richtet, ihre furchtbare Wirkung möglichst zur Anschauung bringt, die Wunden malt, viel Blut fliessen lässt. [Vergl. Toskanischer Sebastian (München, Pinakothek), Andrea Mantegna (Wien), Antonello da Messina (Dresden), Holbein d. Ä. (München, Pinakothek), Sodoma (Florenz, Uffizien), Mathias Grünwald (Flügel des Isenheimer Altars), Lorenzo Lotto (Berlin), Caravaggio (München, Pinakothek)]. Auch auf Bildern, die Maria von Heiligen umgeben darstellen, findet sich der von Pfeilen durchbohrte Sebastian, z. B. Giov. Bellini «Santa Conversazione» (Venedig, Akademie), Francesco Francia (Bologna, S. Giacomo Maggiore), M. Basaiti (München, Pinakothek), Innozentio da Imola (München, Pinakothek). Auch andere Heilige mahnen auf solchen Marienbildern in ähnlicher Weise an die Art ihres Todes. Dem Heiligen auf dem Bilde des Francesco Bissolo (Venedig, Museo civico) steckt ein Messer im Schädel. Domenichino malt seine Agnese (Bologna, Pinakothek) mit einem Schwert in der Brust.

Die bisher genannten Marterbilder schliessen sich dadurch zu einer Gruppe zusammen, dass sie keine Handlung darstellen. Meist ist die Marter vollzogen. Nur auf einem der Sebastianbilder sind die Peiniger in ihrem ruchlosen Beginnen gemalt. Wenn sonst überhaupt von ihnen Notiz genommen ist, sehen wir sie weit entfernt auf dem Heimweg begriffen.

Bilder, die nicht nur das Leiden der Opfer, sondern auch das brutale, entmenschte Tun der Henker

darstellen, sind natürlich von einer viel entsetzenerregenderen Wirkung begleitet. Erst hier fühlen wir den ganzen Gang der Folter bis zum Tode mit.

Solche Darstellungen sind daher bei weitem in der Mehrzahl.

Da wir hier keinerlei Vollständigkeit anstreben dürfen, sondern nur durch einige charakteristische Beispiele die grausamen Züge der Zeit auch in der Kunst nachzuweisen bestrebt sind, beschränken wir uns auf wenige, aber bezeichnende Fälle. Alle Phasen der grässlichsten Foltern müssen wir erleben. Hier werden erst die Zangen, die den jungfräulichen Leib zerfleischen sollen, angesetzt (Sebastiano del Piombo «Agathe», Florenz, Palazzo Pitti); hier haben schon die Folterwerkzeuge die Lippen der Heiligen zerfetzt (Granacci «storia di S. Apollonia», Florenz, Akademie). Anderorts sehen wir die Henker, wie sie mit wuchtigen Hieben ihrer Schwerter, Prügel, Lanzen, mit Steinwürfen, Fusstritten das an allen Gliedmassen wunden- und blutbedeckte, kaum mehr menschenähnliche Opfer zu Tode bringen. [Lambertini Michele di Martini «morte di Jacopo di Cassero» (Bologna, Pinakothek); Bronzino «Martyrium des H. Laurentius» (Florenz, Uffizien); Vasari «la visione del conte Ugo» (Florenz, Akademie); Cigoli «Marter des h. Stephanus» (Florenz, Akademie).] Wieder andere Künstler begnügen sich nicht mit einem blutig rohen Gesamteindruck; sie schildern in brutaler Ausführlichkeit unaussprechlich scheussliche Details. Nicolas Poussin lässt dem h. Erasmus in ekler Gemächlichkeit die Därme aus dem Leib winden. Einer der Schergen zerrt neugierig beobachtend den Darmstrang, der sich über die ganze Bildfläche hinzieht, aus dem geöffneten Leib des Opfers und erleichtert so das Geschäft des Mannes an der Spule, die, sich weiterdrehend, mehr

und mehr Ringe vom Gekröse des Heiligen aufrollt. Giuseppe Ribera sucht Poussin zu übertrumpfen («Marter des h. Bartolomeo», Venedig, Akademie): ein Henker hat sich mit grosser Hingabe daran gemacht, dem streng gefesselten Alten vom Knie aus nach oben den Schenkelknochen blosszulegen. Mit der einen Hand zieht er die schon losgelösten Haut- und Fleischteile an, damit das Messer leichtere Arbeit hat. Das erbärmliche Aussehen des zerschundenen Schenkels ist mit erschreckender Genauigkeit wiedergegeben. Ein anderer Henker zersägt mit einem zwischen beiden Händen festgespannten Seil am Ellenbogen des Heiligen den Arm, der bald denselben elenden Anblick bieten wird, wie der Oberschenkel. In ähnlicher Weise stellt Claude David plastisch die Marter des h. Bartolomäus dar (Genua, S. Maria da Carignano). Ein heranschwebender Engel zerrt von der halbzerschundenen Brust des Heiligen ein herabhängendes Stück Haut an sich und macht überdies den Beschauer «in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam» (Burckhard). Den Rekord in dieser Kategorie von Greuelbildern schlägt Gerard David mit seiner im Auftrage des Brügger Magistrats gemalten «Hinrichtung des Sisamnes». Der ungerechte Richter liegt nackt und streng gefesselt auf einer Holzbank. Vier Henker sind bemüht, ihrem Opfer an Armen, Beinen und der Brust die Haut abzulösen. Der eine hat eben erst einen tiefen Schnitt gemacht; der andre ist im Begriff einen breiten Hautlappen von der blutenden Brust zu ziehen; in dem weit auseinander klaffenden rechten Arm wühlt der dritte Scherge, während der vierte mit seiner Aufgabe fast zu Ende ist: vom Oberschenkel bis zum Fuss hat er bereits das Bein der Haut entkleidet, so dass die Muskulatur des Knies und Unterschenkels

ganz frei liegt; nun bleibt ihm nur noch übrig, über den Absatz des Fusses die Haut herunterzuschieben, und damit sind seine gefühllos zupackenden Hände gerade beschäftigt. Den Ausdruck der namenlosen Qualen des Gemarterten hat der Maler in dessen Antlitz gelegt, aus dem der nahe Wahnsinn spricht.

Stoffe, die gleich mehrere Blutszenen auf einem Bild zu vereinigen gestatteten, wurden gerne aufgegriffen. Wenn auch nicht alle Bilder vom Kindermord zu Bethlehem, der Marter der zehntausend Christen, von Kämpfen und Schlachten, vom jüngsten Gericht und von der Hölle auf Greuellüsternheit zurückzuführen sind, so spielt dies Moment doch, mehr oder weniger gemässigt, in alle diese Darstellungen hinein, und ist für viele derselben das herrschende Motiv. Für die Kindermordbilder gilt diese letzte Behauptung fast ausnahmslos. Die ekelhaften Gewalttaten der Henkersknechte des Herodes, denen es Genuss bereitet, die Qualen der verzweiflungsvollen Mütter dadurch zu vermehren, dass sie die Kleinen langsam niedermetzeln; die Gegenwehr der Frauen, die in fast tierischer Wut um ihre Kinder ringen, ihre Feinde mit Nägeln und Zähnen angreifen; die zermetzelten kleinen Leichen mit ihren blutigen, zum Teil furchtbaren Wunden; die erst halb Getroffenen, um die sich Henker und Mütter reissen; dies ganze unmenschliche Chaos kann bei einiger Lebenstreue nicht anders als grauenvoll dargestellt werden. Die Ausschmückung, die sich einzelne Maler erlauben, ist scheusslicher, als man sie durch Worte wiederzugeben vermag. [Fra Giovanni Angelico (Florenz, Akademie), Vittore Carpaccio (Venedig, Akademie), Daniele da Volterra (Florenz, Uffizien), Bonifazio Pitati (Venedig, Akademie), Matteo Giovanni da Siena (München, Pinakothek), Lodovico Mazzolini

(Florenz, Uffizien), Rubens (München, Pinakothek), Luca Giordano (München, Pinakothek)].

Ein Stoff, der in noch erhöhterem Masse als der Kindermord Anhäufung von Greueln zur Bedingung seiner Darstellung macht, ist die Marter der zehntausend Christen. Nur zwei aus der grossen Anzahl von Behandlungen dieses Gegenstandes wollen wir herausgreifen. Carpaccio, der grosse poetische Meister der Ursulalegende, hat schon auf dem Bilde, das den Tod der Jungfrauen Ursulas darstellt (Venedig, Akademie), gezeigt, dass er sein feines, ästhethisches Fühlen in Einzelheiten grob verleugnen konnte. Auf seinem Marterbild der «zehntausend Gekreuzigten am Berge Ararat» ist er überhaupt kaum wieder zu erkennen. Alle Phasen des Kreuzigungsaktes, vom ersten Hammerschlag bis zum Ende der Opfer, sind hier an unzähligen Beispielen breit behandelt. Ströme von Blut fliessen von den Bäumen herab, an denen sich die Märtyrer vor Qualen winden. Ausführlich werden die entsetzlichen Wunden geschildert.

Das unendliche Gewirre, das auf diesem, wie dem Dürerschen Marterbild (Wien, Hofmuseum) herrscht, die Häufung und Wiederholung ähnlicher entsetzlicher Szenen mindert wohl die dramatische Wirkung dieser Darstellungen, steigert aber unsere Gefühle des Widerwillens und Ekels. Gewiss lässt sich manches zur Verteidigung des Dürerschen Bildes vorbringen; gewiss ist auch hier das meisterhafte Können nicht abzustreiten. Und doch darf man das Ganze als eine Verirrung Dürers bezeichnen, die er selbst wohl einsah; denn er machte sich nie wieder an einen ähnlichen Stoff. Da werden die Opfer enthauptet, mit dem Holzbeile erschlagen, gekreuzigt, vom Felsen gestürzt, mit Lanzen durchbohrt. Dazwischen liegen geköpfte, zerschmetterte Leichname oder Teile derselben.

Den weitesten Spielraum gewähren einer greuel- und marterlüsternen Einbildungskraft Stoffe, die nicht allein eine Menge grauenvoller Darstellungen ermöglichen, sondern zugleich auch über Qualen, wie sie im Leben oder der Geschichte denkbar sind, hinauszuschreiten und in dem ganzen Gebiet des überhaupt nur Ausdenkbaren, des Traumhaft-Visionären, des Alpdrucks und Fiebers ausschweifende Phantasie-Orgien zu feiern gestatten: letztes Gericht und Hölle. Die Bilder vom jüngsten Tag geben wenigstens noch Gelegenheit, die entsetzensvollen Eindrücke, die das Los der Verdammten erregt, aufzuheben durch die himmlische Wonne und Seligkeit derer, die zu ewiger Freude eingehen. Ja, auf einigen von ihnen herrschen die beglückenden, friedvollen Szenen durchaus vor. Aber wenn auch, wie auf dem Rubensschen «jüngsten Gericht» (München, Pinakothek) die düstern Töne vor den hellen vollkommen zurücktreten, — sobald wir die grauenvolle Episode eines der Verworfenen zu Gesicht bekamen, der, von einem Höllentier gepackt, schon den Pestatem des Rachens, der seinen Kopf umschliesst, die Zähne des Untiers an seinem Halse spürt und seine Verzweiflung in einem furchtbaren Schrei hinausbrüllt, so sehen wir in den frohen Bildern nur Szenen, die durch ihr grelles Kontrastieren das eben geschaute Elend empfindlicher machen. Auf dem «Höllensturz der Verdammten» (Rubens, München, Pinakothek) herrscht nur mehr Grauen. Reissende Höllenhunde machen sich über ihre Opfer her und zerfleischen sie. Abgerissene Gliedmassen, verstümmelte Leichname füllen den Grund.

Fra Angelico hat sich auf dem Mittelbild des «Giudizio finale» (Florenz, Akademie) völlige Mässigung auferlegt. Dafür tobt er sich auf dem linken Seitenstück seiner Höllendarstellung aus. Bei leben-

dem Leibe werden die Opfer gekocht; Schlangen winden sich an ihnen empor, um sie langsam zu zermalmen; den Geizigen wird Gold in den aufgesperrten Schlund gegossen; rasend vor Hungerqualen fressen andere ihre eigenen Glieder an oder werfen sich auf die zu gleicher Pein Verurteilten, um an deren Fleisch sich zu sättigen. Mehrere werden in den Rachen scheusslicher Ungeheuer geworfen; mit dem Kopf nach unten sehen wir einen an einen Pfahl gespiesst; einem andern zieht ein Dämon aus dem weitaufgeschnittenen Leib die Eingeweide.

Besonders die letzten Motive sind auf dem Inferno Fresko des Pisaner Campo Santo vorherrschend. Eine ganze Reihe der Elenden, denen aus dem aufgerissenen Bauch die Eingeweide weit herausquellen; dann Enthauptete; Oberkörper, denen die Beine fehlen, die auf den wunden Stümpfen aufrecht stehen; manche halten das eigene abgeschlagene Haupt in Händen; sonst dieselben Zerfleischungsszenen, dieselben Foltern, die wir bei Fra Angelico kennen lernten. Und da wie dort die Höllengottheit dargestellt, wie sie ihre Opfer packt und verzehrt; bei Angelico schwimmen diese in einem grossen Becken, in dem der Unhold steht. Sein Dämon übertrifft an Scheusslichkeit den des Campo Santo. Drei entsetzliche Köpfe wachsen aus dem ungestalten Rumpf hervor; aus jedem Rachen hängen blutende Gliedmassen, Oberkörper, Stummeln heraus, an denen die furchtbarsten Bisswunden kenntlich gemacht sind.

Ich glaube, es bedarf keiner weitern Proben mehr aus Bildern, die Massenmartern zum Gegenstand haben.

Zu einer gewissen Vervollständigung des Gesamtbildes über Grausamkeiten in der Kunst fehlt uns nur noch eine Kategorie von Greueldarstellungen.

Wir haben sie im Vorübergehen schon gestreift und werden uns nur kurz mehr bei ihr aufhalten. Ich meine die bildliche Beschreibung von Fäulnis oder Verwesung des menschlichen Körpers. Der Campo Santo von Pisa liefert in seinem «Triumph des Todes» abermals ein treffliches Beispiel. In der Gruppe der Armen und Siechen, die unter heftiger Gestikulation mit ihren verstümmelten Gliedmassen den Tod um Erbarmen, um Erlösung anflehen, gewahrt man einige, an deren zerfressenen Wangen und Nasen die furchtbare Seuche zu erkennen ist, die von ihrem Körper Besitz ergriffen hat. Botticelli hat auf einer seiner fünf kleinen heiligen Geschichten (Florenz, Akademie) dies Motiv des bei lebendem Leib verfaulenden Menschen wieder aufgenommen. Bei ihm tritt es noch furchtbarer hervor: Der Heilige ist vom Aussatz befallen, sein rechter Arm ist angefault; sein Körper an mehreren Stellen blutunterlaufen und mit eitrigen Geschwüren bedeckt. — Für die Darstellung von verwesenden Leichen bietet wiederum der «Triumph des Todes» reiche Ausbeute. Wir verweilen bei der glänzenden Jagdgesellschaft, die frohen Mutes in eine Schlucht geritten und plötzlich auf drei offene Särge gestossen ist. Drei Leichen, in verschiedenen Stadien an die Vergänglichkeit des Irdischen gemahnend, starren ihnen entgegen. Der eine Tote, offenbar der zuletzt abgeschiedene, weist noch am meisten menschliche Form auf. Der Auflösungsprozess macht sich an der Gesichtsfarbe und dem stark aufgeblähten Leib bemerkbar. Der zweite besitzt kaum mehr Menschenähnlichkeit. Die Gesichtszüge sind völlig ineinander verschwommen. Mit seinem herabgesunkenen Unterkiefer, dem offenen Munde und den ekeln Fäulnisfarben bietet dieser Kopf einen abscheuerregenden Anblick. Der dritte Sarg enthält ein Skelett, das

nur an wenigen Stellen noch mit Haut- und Fleischteilen bedeckt ist. Aber nicht nur das Aussehen dieser faulenden Körper will der Künstler vergegenwärtigen. Auch auf den unerträglichen Gestank, der von ihnen ausgeht, muss das Publikum hingestossen werden. Einer der Reiter hält sich mit dem Ausdruck des Entsetzens die Nase zu. Lessing hat derartige grobe Hinweise gelegentlich einer Bemerkung über das Pordenonesche «Begräbnis Christi» (Laokoon XXV) streng getadelt: «denn nicht bloss der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestanks erwecket Ekel.»

Wir wollen diese Betrachtung der Greuel in der Kunst nicht schliessen, ohne noch einen Blick auf die entsetzlichste Verirrung geworfen zu haben, zu der sich die Hand eines Künstlers je verleiten liess: die Darstellung der Pest in Italien (Florenz, Bargello). Diese geradezu ruchlose Schilderung von Sterben, Tod und Verwesung stellt alles bisher Angeführte in den Schatten: Sterbende, die an ihrem Körper furchtbare Pestspuren aufweisen, die keine Kraft mehr besitzen, sich von verwesenden Leichenhügeln, auf denen sie zusammengebrochen waren, zu erheben; Leichen, deren sämtliche Körperhöhlen aufgebrochen sind, so dass alle innern Organe und Eingeweide den Blicken freiliegen; Skelette, an denen noch blutige Fetzen hängen. Ungeziefer aller Art hat sich über Sterbende und Tote hergemacht. Eine grosse Ratte zerrt aus dem offenen Leib einer der Leichen die Gedärme heraus. Grässlicher als wenn sie gemalt, in Stein oder Bronze gebildet wären, wirken diese Verzerrungen in dem bemalten Wachs, das Farbe und Gefüge der vorgeführten Greuel in entsetzensvollem Naturalismus vortäuschen hilft.

Unsere Abschweifung auf kunsthistorisches Ge-

biet ist nun zu Ende. Trotz des Bestrebens, diese Erörterungen möglichst knapp zu halten, obwohl aus der Unmenge hierher gehöriger Kunstwerke nur eine höchst beschränkte Auswahl getroffen wurde, musste geraume Zeit auf diesen Gegenstand verwendet werden. Denn neben den Werken, die für den Zug der Zeit besonders charakteristisch erschienen, durften auch die nicht ausser acht gelassen werden, die auf den intimen Zusammenhang zwischen der bildenden und der dramatischen Kunst der besprochenen Epoche aufmerksam machten. In den vorliegenden Blättern ist nicht der Platz, eingehender von diesen Zusammenhängen zu reden. Wenn man aber die gegebenen Hinweise auf die bildende Kunst vor Augen behält, wird — auch ohne dass wir, vom eigentlichen Thema abschweifend, noch einmal auf diese Punkte zurückkommen und sie ausführlich darlegen — manche Verwandtschaft, Wechselbeziehung und Analogie klar zutage treten.

Goethe fasste nach dem Besuch der Bologneser Pinakothek seine Eindrücke in das Urteil zusammen: «man ist immer auf der Anatomie, dem Rabensteine, dem Schindanger.»[1] Die Geltung dieser Worte beschränkt sich — wie wir gesehen haben — nicht auf Bologna und die dort beherbergten Barokmaler. Es steckt in ihnen vielmehr eine Charakteristik der bildenden Kunst wie der dramatischen Literatur des ganzen hier behandelten Zeitalters.

Die englischen Komödianten hatten dem Greuelwesen auf der deutschen Bühne zu dem breiten Platz verholfen, den es bis ins 18. Jahrhundert hinein behaupten sollte. Früher war man ja auch nicht davor

[1] Goethe: Italienische Reise. Aufzeichnungen in Bologna 19. Oktober abends.

zurückgeschreckt, grauenhafte Szenen auf das Theater zu bringen.[1] Aber sie hatten bis dahin nur eine nebensächliche Rolle gespielt. Auf der Bühne der englischen Komödianten waren sie dagegen zum Hauptfaktor dramatischer Wirkung geworden.

Die englischen Komödianten, die anfänglich, — das heisst, so lange wir es eben mit «englischen» Komödianten zu tun haben, — in ihrer Sprache spielten,[2] konnten sich von dem gedanklichen Unterbau ihrer Stücke, von dem gesprochenen Wort keine Wirkung erwarten. Es lag daher nahe, das Publikum auf andere Weise zu entschädigen, wenn man es nicht verlieren wollte. Dem Auge musste Ersatz für das geboten werden, was dem Ohr entging.

Entsetzenerregende Vorgänge, Blutvergiessen, Marterszenen, Hinrichtungen waren die Speisen, die man deshalb bot; Speisen, die Gryphius und vor allem seine Schüler Lohenstein und Hallmann, die nur ihres

[1] In den Passionsspielen wurde mit beispielloser Gewissenhaftigkeit jeder Buchstabe der heiligen Schrift dargestellt. Mit naiver Brutalität ging man an die Gestaltung grauenvoller Episoden. Besonders auf naturgetreue Nachbildung des fliessenden Blutes hat man es abgesehen. Zur Steigerung des grässlichen Eindrucks muss David ein steinfarben bemaltes Ei, das mit Blut gefüllt ist, an der Stirne des Riesen zerschmettern, müssen die Holzpuppen, die beim bethlehemitischen Kindermord verwendet werden, ebenfalls mit Blut gefüllt sein, sodass jeder Hieb oder Stich der rohen Henkersknechte grausame Spuren hinterlässt. Selbst, dass Christus am Ölberg Blut schwitzt, muss dem Beschauer mit ekeln Mitteln aufgedrängt werden: In der Nähe des Ölbergs ist jemand mit einer Spritze verborgen, der ihm Gesicht und Hände rot besprengt (vgl. J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. S. 265 f.). Devrient führt noch einen weiteren Fall an. Bei der Enthauptung des Johannes sind Blutbeutel so geschickt angebracht, dass nach des Henkers Hieb aus Rumpf und Haupt Blutbäche hervorbrechen; das Haupt ist zudem so elastisch gebildet, dass es mehreremale auf dem Boden aufspringt und jedesmal Blut verliert. Eine Blutlache neben der anderen ziert die Bühne nach dieser Szene. (Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band I. S. 30.)

[2] Vgl. Creizenach «Die Schauspiele der englischen Komödianten.» S. XXVI.

Vorbilds äusserliche Effekte übernahmen, in raffinierter Zubereitung immer von neuem dem Publikum vorsetzten.

Durch Heinrich Julius von Braunschweig und Jakob Ayrer waren diese aus dem früheren Volksschauspiel übernommenen Motive in ihrer unversagbaren Wirkung erprobt, der Durst der Menge nach immer neuen blutigen Sensationen gesteigert worden. Sie hatten diese dankbaren Mittel dramatischer Wirkung der jüngeren Generation vererbt.

Wie das krankhafte Element — Wirkung auf die Sinne durch Greuel —, das als Charakteristikum des schlesischen Dramas bezeichnet werden darf, auf das Trauerspiel der englischen Komödianten zurückgeht, so auch das Reizmittel, das in weniger unnatürlicher Weise die Sinne erregen sollte.

Man findet häufig die vor Gottsched liegende Periode unsrer dramatischen Entwicklung, vor allem das schlesische Drama, mit den Schlagworten «Grausamkeit und Wollust» abgetan. Während dem ersten Bestandteil dieser Charakteristik als Reizmittel eine beinahe uneingeschränkte Wirkung zukommt, ist der zweite in seinem engeren Sinn durchaus nebensächlich behandelt. Denn bei den Schlesiern fallen die meisten Szenen geschlechtlichen Inhalts, die Schändungsversuche (Lohenstein: «Ibrahim Sultan»), die unnatürlichen Verführungskünste der Mutter am Sohn (Lohenstein: «Agrippina») usw. noch unter den Begriff der Greuel. Unmittelbarer Sinnenkitzel wird nur durch Reden, sehr selten aber durch die dargestellten Vorgänge[1] erzielt. Als gleichwertige Cha-

[1] Einer dieser Ausnahmefälle ist in Lohensteins «Cleopatra» zu finden. Das Urteil des Paris bildet den Gegenstand eines «Reyens». (Ende der 2. Abhandlung.) Um den Jüngling zu berücken, werfen die Göttinnen unter aufmunternden Worten nacheinander die Hüllen von sich, die ihre Schönheit bedeckten.

rakteristika darf man die Begriffe Grausamkeit und Wollust keineswegs nebeneinander stellen. Im Grunde genommen besagen sie nicht, wie das so häufig behauptet wird, verschiedenes. Je nachdem man nach Ursache oder Wirkung frägt, ist bald Wollust, bald Grausamkeit der Ausdruck für dieselbe Erscheinung. Was wir als «Greuellüsternheit» bezeichnen, könnte mit «Wollust durch Grausamkeit» umschrieben werden.

Es waren auch nicht auf das Triebleben abzielende Lockmittel, die, bei den englischen Komödianten schon vorhanden, als wirkungssichere Effekte noch bis ins 18. Jahrhundert hinein reiche Verwendung im Drama fanden.

Die zweite massgebende Kategorie von Sinnen-Wirkungen, die mit den blutrünstigen Schaustellungen in Konkurrenz trat und sie dann ablöste, besass eine viel harmlosere Natur.

Befriedigung der Schaulust war das Ziel; Prunk- und Prachtentfaltung, glänzende Aufzüge, pomphafte Schauspiele aller Art die Mittel. Diese Elemente mögen schon im schlesischen Drama eine gewisse Rolle gespielt haben. Jedenfalls waren sie da aber von der Lust am Grauenhaften überwuchert. Greuel haben auch noch in der Haupt- und Staatsaktion bedeutende Elemente der Wirkung abgegeben. Aber das Hauptinteresse konzentrierte sich hier auf die Schaueffekte. Während dort die grausamen Verzerrungen Zweck waren, das Auge nur eines der Mittel, um sie mitzuteilen, wurden sie hier umgekehrt nur verwendet, wenn man sie zur Befriedigung der Schaulust für geeignet hielt. Wir können auch sagen, die Augenlust ward bei den Schlesiern mit dem Bedürfnis nach Scheusslichkeiten zugleich durch Darstellung des Grässlichen befriedigt. Im Laufe der Zeit aber machte sich eine Gesundung dieses Bedürf-

nisses geltend; Hand in Hand damit ging allerdings auch eine Veräusserlichung. Der Bühnenapparat, der zu Gryphius' Zeiten denkbar primitiv war, gestaltete sich infolge des Verlangens nach sensationellen Schaueffekten zu einer komplizierten Einrichtung aus, mit Flugmaschinen, Vorrichtungen zum Erscheinen und Verschwinden der Götter und Geister, zum Donnern, Blitzen, für Feuerwerk usf.[1]

Aus der Vorherrschaft, die nach dem Gesagten Greuel und dann blendende Schaueffekte bis zu Gottscheds Zeit auf der Bühne inne hatten, erklärt sich die Tatsache, dass die Dramatiker vor Gottsched — wie die altchristlichen Mysterien[2] — nur auf summarische Begebenheitswirkungen, nicht auf individualisierende Menschendarstellung ausgingen. Wir verstehen ferner, dass die Darstellung die Effekte nackt aufdringlich dem Publikum auftischt.

Mit einem Schlage ändert sich das Bild des Theaters, sobald es unter Gottscheds Herrschaft gekommen ist. Ausgeprägtere Kontraste sind in der geschichtlichen Entwicklung von Kulturerscheinungen wohl selten zu finden.

Nicht nur das bisherige Drama, auch das Fundament, auf dem es aufgebaut war, wurde vernichtet. Der literaturgewaltige Philister perhorreszierte alles, was mit dem Sinnenleben in Zusammenhang steht. Er unterdrückte die wahre und einzige Quelle jeder Kunst, weil sie infolge Mangels an einem grossen Dramatiker zu Verzerrungen und Ausschweifungen geführt hatte. Kunst scheint ihm zu nichts anderem nutze, als im Dienst moralisierender Tendenzen aufzugehen. In einseitiger Verblendung will er das ganze

[1] Carl Heine, Wanderbühne S. 56.

[2] Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst Bd. I. S. 31.

Kunstgebäude auf dem künstlerisch unfruchtbaren Boden des Gedankens, der Verstandesmässigkeit errichten[1]; will er alle und jede künstlerische Regung durch pedantisch-kurzsichtige Regeln festgelegt wissen; will er jegliche dichterische Freiheit und Selbständigkeit dadurch verkümmern, dass er eine nach kleinbürgerlicher Beschränkung bemessene «Wahrscheinlichkeit» zum einzigen Kriterium poetischen Schaffens aufwirft.[2] Philosophie in dichterischer Einkleidung ist sein Ideal. Aber was ist das für eine Weltweisheit, die von Gottsched ausgeht? Wer wagt die trivialen Alltagsgedanken, naiven Binsenwahrheiten eines Cato und seiner Nachfolger [Seneka (Kleist), Brutus (Brawe), Codrus (Cronegk) neben den vielen andern] als Elemente zu verteidigen, die irgend eine Bereicherung unseres Denkens und Empfindens, oder einen Fortschritt für die Kunst bedeuteten? Wer vermag sie für Faktoren auszugeben, die imstande wären, die Gestalten des Dramas als Individuen vor uns aufleben zu lassen, sie eines der typischen Züge zu entkleiden, in denen sie versinken?

Die Verphilosophierung des Dramas scheiterte. Und je mehr Gottscheds Stern erblich, umso häufiger wurde der sterile Boden verlassen, auf dem Gedankendramen, die lediglich einen abgedroschenen Lehrsatz illustrieren sollten, ärmlich erwuchsen.

Das Gottschedsche Drama bedeutete den Ausschluss aller sinnlichen Elemente, eine Vernachlässigung der elementarsten ästhetischen Bedürfnisse. Ein Publikum, das gewohnt war, auf der Schaubühne für sein farben- und bilderfrohes Auge Befriedigung zu finden, musste einem Theater, dessen Wirksamkeit

---

[1] Kritische Dichtkunst, X. §§ 5 und 15.

[2] Beyträge zur Krit. Historie IV. 15. S. 395.

in Moralreden und Belehrungsversuchen[1] gipfelte, fremd werden. Gottsched hat wohl das gelöste Band zwischen Schauspieler und Dichter wieder zusammengeschlungen, aber die Verbindung der Bühne mit dem Volk zerschnitten. Sein Drama war eine seichte Nachahmung fremder Elemente, die auf deutschem Boden nie fortkommen konnten.

Seine Verdienste um Beschneidung der unschönen Wucherpflanzen, die aus dem Theater sprossen, sollen jedoch keineswegs verkannt oder geschmälert werden.

Gottsched hat, wenigstens in der Hauptsache und für die nächsten Jahrzehnte, über die Stellung zum früheren Drama und seinen Elementen, über die Bahn, die das deutsche Drama zunächst einschlagen sollte, entschieden. Er hat die Schaubühne gereinigt; deshalb ist es für die nachfolgenden Theoretiker unnötig, sich mit dem vorgottsched'schen Theater auseinanderzusetzen. In Einzelheiten sind zwar Fortschritte zu grösserer Freiheit zu bemerken; die Haupt-Theorien bleiben jedoch geraume Zeit noch von Gottsched beeinflusst.

Der Gedanke, dass die Dicht- und besonders die dramatische Kunst ein Institut zur Belehrung und Erziehung der Masse sei, wirkt in den Köpfen der auf Gottsched folgenden Theoretiker noch lange nach. Nicolai[2] fordert ausdrücklich «moralischen Nutzen», der allerdings nicht zum «Hauptzweck» des Trauerspiels zu machen sei. Aber die Tragödie muss «der Sittenlehre förderlich sein». Auch Moses Mendelssohn «treibt die Moralisation für Tragödie und Komödie immer noch sehr weit».[3] Und Lessing selbst hat sich als Theoretiker von Moraltendenzen im Kunstwerk

[1] Gottsched: Krit. Dichtkunst X. Hauptabschnitt § 15.

[2] Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiel D. N. L. Bd. 72 S. 336 f.

[3] Erich Schmidt, Lessing Bd. I. S. 330.

nicht ganz frei zu machen gewusst.[1] Nur Joh. Elias Schlegel, dessen allzufrüher Tod vielleicht mehr noch vom Standpunkte der ästhetischen Theorie als der Dramenschöpfung aus bedauert werden muss, hatte an Stelle der Zweckmässigkeitstheorie eine solche der Glückseligkeit gesetzt. Schüchtern und nicht scharf formuliert tritt in seinen Schriften zuerst der Gedanke auf, dass Kunst Selbstzweck sei.

Gegenüber der Naturnachäfferei, die Gottsched vertrat, fordert Schlegel Ähnlichkeit, nicht Gleichheit mit dem Vorbild. Ja, er geht noch weiter. Jn einer eigenen Abhandlung weist er nach, «dass die Nachahmung der Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse.» — Von den Konsequenzen, die diese Auffassung für unsern Gegenstand hatte, werden wir im Speziellen noch sprechen. — Hierin schlossen sich ihm die späteren Theoretiker an.

Die Verfolgung weiterer Einzelheiten in der Entwicklung der dramatischen Theorie ist für uns hier ohne Belang. Es bleibt nur noch hervorzuheben, dass die späteren Theoretiker nicht wie Gottsched alle Elemente auf der Bühne verdammten, die auf das Publikum einen gewissen sinnlichen Reiz ausüben konnten.

Wir haben bis jetzt zwei grosse Kreise gezogen, deren einer das Drama vor Gottsched in sich schliesst, während der andere die dramatische Entwicklung der Jahrzehnte 1730—70 umfasst.

Innerhalb dieser beiden Kreise, die in ihrer Charakteristik bereits den Schlüssel zu der grundverschiedenen dramatischen Behandlung des Todes bergen, lassen sich einzelne Gruppen scheiden.

[1] Ebenda S. 333 ff. Bd. II. S. 112 ff.

Für diese Gruppen können die Umrisslinien bis in die 50er Jahre des 18. Jahrhunderts scharf gezogen werden. Dann aber macht sich bis zur Sturm- und Drangbewegung das Auftreten von Dichterpersönlichkeiten geltend, die weniger gemeinsame Züge aufweisen, von denen keiner — wie früher Gryphius, dann Gottsched — im Hinblick aufs Drama einen grösseren Kreis von Schülern um sich versammelt hat.

Der Tod nimmt im Drama der einzelnen Gruppen eine verschiedene Stellung ein. Wenn auch, wie in so vielen anderen dramatischen Fragen, für die Behandlung unseres Motivs erst das Jahr 1732 (Erscheinen des «Cato») eine durchgreifende Änderung bringt, so sind doch vor- und nachher bemerkenswerte Differenzierungen zu verzeichnen.

Der erste engzusammengehörende Dichterkreis, von dem wir zu sprechen haben, ist die Gruppe, die sich um Gryphius schliesst. Unter diesen schlesischen Dramatikern sind besonders Lohenstein und Hallmann, weniger Haugwitz charakteristisch.

Im schlesischen Drama kommt die Greuellüsternheit zu uneingeschränkter Auslösung. Der Tod wird als Höhepunkt aller Art von grausamem Blutvergiessen betrachtet und dargestellt. Er ist durchaus Selbstzweck. Nur das gewaltsame Sterben ist dem Zeitgeschmack angepasst. Möglichst blutig werden die Todesszenen ausgeschmückt und selbstredend stets auf die Bühne gebracht. Gedehnte, scheussliche Hinrichtungen sind Lieblingsmotiv. Es handelt sich weniger um Darstellung des Sterbens, als um Enthüllung grauenhafter Bilder. Häufig werden grässliche Martern vorgeführt, in breiter Ausschmückung, und dann der eintretende Tod ganz unerwähnt gelassen. Anderseits ist das widerlichste Spiel mit Leichen beliebt.

Die Fabel gibt allein die notdürftigste Verbindung der einzelnen Schauerszenen. Während der wesentlichste Untergrund der Handlung, der Verwicklung, die Charakteristik der Personen usf. nur durch Erzählung nahe gebracht wird, müssen alle grausamen Vorgänge in verletzender Gemächlichkeit vor unsern Augen vorüberziehen. Die Häufung der Greuel grenzt oft ans Unglaubliche.

Alles, nicht nur Bearbeitung, auch die Auswahl der Stoffe deutet auf die blutrünstigen Leidenschaften der Zeit hin. Selbst wenn die Fabel freudig ist, müssen blutige Episoden, breit ausgestaltet, eingefügt werden (Hallmann: «Antiochus und Stratonica»). Dieser Zug macht sich in weniger furchtbarer Erscheinung noch in der Haupt- und Staatsaktion geltend.[1]

Ein flüchtiger Blick auf die massgebenden Theoretiker der Zeit bringt jeden Vorwurf, den man dem Dramatiker machen wollte, zum Schweigen. Die Erkenntnis, dass «das Grässliche nicht tragisch ist», — die Tieck in Beantwortung und erbetener Kritik des vom Verfasser ihm eingesandten «Herzog Gothland»

[1] Das beglückende Ende des «Überwinder seiner selbst» (Karl Weiss, Haupt- u. Staatsaktionen) muss grauenvoll eingekleidet werden: der König hat seine Leidenschaft zu Ismene überwunden; sie soll sich ihres Glückes an Seite des geliebten Mannes erfreuen. Zur Mitteilung dieses Entschlusses wählt er eine brutale, unmenschliche Form. Kein Zug verrät seinen innern Sieg. Die Frage, ob sie seinem Begehren willfahren oder Vardanes' Tod erleben wolle, bringt Ismene auch nicht einen Augenblick ins Wanken. Da gibt der König einer seiner Kreaturen einen mystischen Befehl, der das Schlimmste erwarten lässt. Die hintere Szene öffnet sich. Ein schwarz ausgeschlagenes Zimmer wird sichtbar; in ihm ein Block, Beil und ein mit rotem Tuch bedeckter Korb. Ismene eilt, vor Entsetzen halbgelähmt, auf den Korb zu; sie erwartet des Geliebten Leiche zu sehen. Aber als sie das Tuch weggerissen hat, glänzen ihr Krone und Szepter entgegen. Der König hat die Hälfte seines Reiches an sie abgetreten. Vereinigung der Liebenden, Rührung, Freude ....

noch Grabbe[1] nahzulegen für nötig hielt —, schlummerte tief. Spezielles, Hierhergehöriges wird von den alten Theoretikern eigentlich gar nicht gesagt. Aber aus ihrer Auffassung vom Charakter der Tragödie ergibt sich genug über die Verwendung von Todesmotiven auf der Bühne, ihre Darstellung und Behandlung.

Der Kreis der tragischen Stoffe wurde von Julius Caesar Scaliger so eng gezogen, dass Scherrs scharfes Wort,[2] es sei wohl Überzeugung Lohensteins gewesen, «die wahre Welt des Tragöden liege zwischen dem Bordell und Schindanger» als Überzeugung zugleich der andern zeitgenössischen Dramatiker und der Theoretiker bezeichnet werden darf: «Res Tragicae grandes, atroces, iussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, coquestiones, funera, epitaphia, epicedia.»[3]

Die häufig zitierte Definition Opitzens von der Tragödie ist lediglich eine abgeschwächte Übersetzung der Scaligerschen Worte. Die Tragödie handelt «nur von Königlichen willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vätermorden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und dergleichen.»[4]

Bedeutender als diese unoriginelle Definition ist der Hinweis auf Daniel Heinsius, der ein Lehrbuch zum Verfassen von Trauerspielen gegeben hat. Dessen

[1] Tieck, Brief an Grabbe vom 6. XII. 1822. Grabbes Werke (Ed. Grisebach) I. X. ff.

[2] J. Scherr, Deutsche Kultur u. Sittengesch. 11. Aufl. 1902, S. 411.

[3] Julii Caesaris Scaligeri «Poetices libri septem» Ed. sec. MDLXXXI IIII idea cap. XCVII S. 366.

[4] M. Opitz «Buch von der deutschen Poeterei» 1624 Abdruck N. d. L. Nr. 1, S. 22.

Erklärung der aristotelischen Katharsis[1] ist zu charakteristisch für die theoretische Auffassung der Zeit, als dass sie hier verschwiegen werden dürfte:

«Talem (sc. habitum) e Tragoediae representatione nasci. nam ut artem quandam perficit quemadmodum oportet, qui illius usum longa sibi actione comparavit: ita objectorum quibus excitari in animo affectus solent, assuetudine quadam mediocritatem eorum induci.»[2]

Durchaus abhängig von Scaliger, den er wiederholt zitiert, ist auch Harsdörffer. Seine Auffassung der Tragödie deckt sich Wort für Wort mit der Scaligers. Im Anschluss an seine Interpretation des Begriffs «Trauerspiel» verdeutscht er eine Stelle aus seines Meisters Poetik, die zunächst nur eine breitere Ausführung des schon Gesagten bildet, dann aber auch einen wichtigen Hinweis bietet auf die Behandlung, die den dramatischen Gegenständen: der grossen Herren «Verzweiflung, Mordtaten, Blutschande, Schlachten, Tod usf.» zuteil wurde. «Das Trauerspiel ist

[1] Die Katharsis, die der Zankapfel der Theoretiker noch Jahrhunderte lang blieb, wurde durch Breitinger auf ebenso naive, aber noch köstlichere Weise interpretiert. «Die Nachahmungskunst ist geschickt, auch die Gemüthes-Leidenschaften von allen widrigen Folgen und Zufällen völlig zu reinigen.» D. h. die Ursache, dass «die künstlichen Vorstellungen von erschrecklichen und furchtbaren Dingen in der Nachahmung ergetzlich werden,» liegt in einer frohen Genugtuung, dass der durch das Drama erfolgten Erregung und Leidenschaft «keine solchen Ungelegenheiten folgen als die ernstlichen Bewegungen zu begleiten pflegen.» Das ist so recht die spiessbürgerliche Freude des lustwandelnden Krämers aus dem Osterspaziergang (Goethe: «Faust»):

«Nichts Bess'res weiss ich mir an Sonn- und Feiertagen
Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,
Wenn hinten, weit, in der Türkei
Die Völker aufeinanderschlagen.»

(Vgl. J. J. Breitinger, Kritische Dichtkunst, 3. Abschnitt, S. 76, Zürich, bey Conrad Orell und Comp. 1740.)

[2] Daniel Heinsius «de tragoediae constitutione» Ed. auct. 1643. p. 12.

eine ernstliche uñ prächtige Vorstellung einer traurigen Geschichte ..... nicht nur in Wortê | sondern in wirklicher Ausbildung der Unglücksfälle | durch welche bei den Zusehern Erstaunen uñ Mitleiden erreget wird.» [1] Zu dieser in Theorie und Praxis vorherrschenden Ansicht setzt sich Harsdörffer im weitern Verlauf seiner Abhandlung in Widerspruch: «grausame Marter und Pein so die Henkerbuben verüben | werden auf den Schauplätzen nit gesehen | sondern von den Botten oder auch der Geplagtê Angehörigen uñ Freundê erzehlet.» [1] Gründe für diese Erklärung anzugeben, hält Harsdörffer nicht für nötig. Er unterstützt vielmehr durch die nachfolgenden Äusserungen die gegenteilige Ansicht. «Erstaunen uñ Mitleiden» hervorzurufen hat er mit Scaliger als Ziel der Tragödie hingestellt. Nun räumt er den Italienern ein, «gewisslich den Zuschauern eine grosse Verwunderung und nicht geringes Mitleid» zu verursachen, dadurch, dass sie gerade alle furchtbaren Szenen, eben jene «Marter und Pein» auf der Bühne vorführen, so z. B. der Gewohnheit huldigen «die Häubter auf den Tische etwan in Schüsseln aufgetragen vorzuweisen und die vermeintlich enthaubte Personen unter den Tisch zu verstecken» — übrigens ein interessanter Hinweis auf die Inszenierung solcher Szenen, die uns noch begegnen werden! — Die einzige Konsequenz, die auch der Dramatiker, der sich aus diesem Buch Rats erholen wollte, ziehen wird, muss auf eine Nichtbefolgung der Forderung Harsdörffers hinauslaufen, auf Übernahme des Brauches der Italiener. Nicht nur, dass man der Gunst der Masse dadurch sicher ist, man erfüllt ja zugleich den idealen Zweck der

[1] Harsdörffer «Poetischer Trichter». Zweyter Theil V. «von den Schauspielen insgemein und absonderlich von den Trauerspielen». Nürnberg. In Verlegung Wolffgang Endters 1640, S. 70 ff.

Tragödie. Harsdörffer fand in seinem Bestreben, Greuel künftig von der Bühne fernzuhalten, weder Kampfgenossen noch Nachfolger.

Eine tiefe Kluft trennt den Gryphiusschen Kreis und seine Theoretiker von dem nachfolgenden Dramatiker, der in der Geschichte des Dramas eine ziemlich isolierte Stellung einnimmt. Christian Weise, ein pedantisch schulmeisterlicher Kopf ohne künstlerische Qualitäten, gibt in seinen Dramen Ablagerungen seines historischen und biblischen Wissens. Seine speziellen theoretischen Anschauungen sind allein aus seinen Dramen zu entnehmen.

Er macht scharf Front gegen den schlesischen Schwulst. Allem, was sein nüchterner Verstand nicht fassen kann, ist er abhold. Mit den Wundern, den Geistererscheinungen, geheimnisvollen Eingriffen höherer Mächte, die in Träumen oder Ahnungen Kommendes künden, wirft er auch ein gut Teil der blutigen Verzerrungen[1] über Bord. Er stellt das menschliche Leiden und den Tod nicht dar, um ihn, wie seine Vorgänger, zum Hauptfaktoren seiner Wirkungen auf das Publikum auszubeuten. Ihn interessiert ein Todesfall nur als Element seiner Fabel, mit deren andern Bestandteilen er ihn keineswegs gleichwertig behandelt. Mit verblüffender Schnelligkeit geht Weise in der Regel über die Mord- und Todesszenen hinweg. Dramatisch durchgeführt ist keine. Samt und sonders sind sie in szenische Bemerkungen hineingedrängt, werden also nur pantomimisch zum Ausdruck gebracht. Auch Leichen vermeidet Weise auf die Bühne zu bringen. Wenn er je einmal bei einem

[1] Wenn wir späterhin in Weiseschen Dramen doch noch einige für unsern Magen unverdauliche Untaten zu kosten bekommen, dürfen wir nicht vergessen, dass diese in keinem Verhältnis zu den Scheusslichkeiten stehen, die das Publikum auf der Bühne zu sehen gewohnt war.

Sterbenden oder Toten verweilt («König Wenzel», «Markgraf v. Ancre»), so tut er das nur, um durch den ernsten Hintergrund die von ihm beliebten, frivolen Roheiten besser hervortreten zu lassen. Wo sonst eine Darstellung der Todesszene nicht in Eile abzuwickeln wäre (z. B. bei Hinrichtungen), greift er zur Verlegung hinter die Bühne, zur Erzählung.

In der kurzen Skizze einer Sterbeszene (Tobias, «Wenzel») finden sich gewisse Anläufe zu einer Psychologie des Sterbenden.

Ein Äquivalent bietet der nüchterne Schuldirektor dem Publikum dafür, dass er es nicht in demselben Masse wie seine Vorgänger mit Blut und Greueln traktiert. Diese Ersatzgabe — wir haben sie schon gestreift — ist unserm Geschmack ebenfalls zuwider: Roheit in sittlicher und ästhetischer Hinsicht, Frivolitäten[1] durchdringen Weises sämtliche Dramen. Von der Volksbühne hat Weise diesen übeln Brauch übernommen, der jede Einheitlichkeit der Stimmung, jede tiefere Wirkung von vornherein zerstört. Mit Shakespearescher Technik hat dieser jämmerliche Behelf, die Gunst des Publikums durch Wirkung auf die roheren Elemente desselben zu gewinnen, auch nicht das mindeste gemein.

Was sich von den Bestandteilen des älteren Volksschauspiels, des literarischen und dann des mehr volkstümlichen Weiseschen Dramas die Gunst des Publikums erworben hatte, ist in den Haupt- und Staatsaktionen wiederzufinden: der ganze Apparat von

[1] Besonders verwunderlich ist die oft auftauchende Frivolität in sexueller Beziehung, wenn man bedenkt, dass Weise seine Dramen von Schülern aufführen liess. Unmöglich können doch pädagogische Zwecke oder auch nur wohltätige Einflüsse mit Szenen verbunden werden, in denen die unflätigsten Spässe, die verderbteste Gesinnung zutage treten (z. B. «Masaniello», Gärtnerszene).

Geister- und Engelserscheinungen, von vordeutenden Träumen, Prophezeihungen, Hinrichtungsszenen, Mord- und Bluttaten. Die Frivolitäten, mit denen Weise seine Dramen durchsetzt hatte, und der Brauch, eine derblustige Person in die dramatischen Vorgänge zu verstricken, wurden mit einer wahren Gier übernommen. Die Kreuzung zwischen unflätiger Posse und einer auf hohen Stöckeln einherstolzierenden Tragödie, tritt in den Haupt- und Staatsaktionen noch widerlicher als bei Weise hervor.[1]

Aus all diesen rohen Elementen, deren beifällige Aufnahme häufig genug erprobt war, die Anziehungskraft und Einnahme, das treibende Moment aller Bemühungen der Wandertruppen, versprachen, flickten die Schauspieler — denn diesem Beruf gehören die meisten Dichter der Staatsaktionen an — ihre Machwerke zusammen. Oft wurde zwischen den einzelnen wirkungsvollen Partien nicht einmal der notdürftigste innere Zusammenhang hergestellt. Ähnlich wie im früheren Ritterroman waren alle Abenteuer und Begebenheiten nur dadurch zusammengehalten, dass sie ein und dieselbe Person erlebte.[2]

Die Haupt- und Staatsaktionen basierten völlig auf der Wirkung ihrer Schaueffekte. Nur unter diesem Gesichtspunkt war für sie der Tod interessant: als Ausstattungselement. Über Sterbeszenen geht man ebenso rasch hinweg wie Weise. Der schon eingeleitete Versuch, die Seelenzustände des Sterbenden

---

[1] Während (in dem Spiel «gestürzte Thyranney oder Triumpf der Liebe und Rache» K. Weiss S. 72 ff.) Cleonte den Tyrannen Pellifante durchbohrt, «kann Hanswurst seine Fopperei nach Belieben machen.» Geradezu ekelerregend ist eine verwandte Szene in «Enthauptung des weltberühmten Wohlredners Ciceronis»: Tullia ist ohnmächtig über den toten Geliebten gesunken. Über diese «eigentümliche» Situation des Brautpaares macht Hanswurst garstige Glossen.

[2] Vergl. C. Heine, Wanderbühne S. 25.

zu spiegeln, wird nicht wieder aufgenommen. Man lässt viel Blut fliessen und doch das Drama gern ein gutes Ende nehmen, weil es so der Masse gefällt. Meist liegen Mord und Hinrichtungsszenen hinter der Bühne. Werden sie auf der Szene vorgeführt, so dienen sie nur als kurze Überleitung zum Haupteffekt: der Apotheose.

Man wagt selten einen Schluss mit tödlichem Ausgang der Hauptperson. Wo er nicht vermieden werden kann, wie im «Papinian» und «Essex», da wird er nicht als das notwendige Ende des Helden, wie es seine unbeugsame Festigkeit (Papinian) oder seine tragische Schuld (gleichzeitige Liebe und gleichzeitiger Betrug zweier Frauen im «Essex») nach sich ziehen muss, sondern als Resultat einer Intrige oder eines Missverständnisses hingestellt. Und nicht einmal mit dieser Abschwächung begnügt sich der Bearbeiter. Er fügt noch ein paar tröstliche Szenen hinzu: im «Papinian» eine Totenfeier am Grabmonument, im «Essex» eine prunkvolle Königswahl.

Lebende Bilder, Apotheosen am Grabmonument («Papinian»), am Paradebett («Karl XII.», «Nepomucenus»), Blicke auf den Richtplatz nach vollzogenem Urteilsspruch («Karl XII.»), das sind die Rahmen, innerhalb derer die Haupt- und Staatsaktion den Tod verwendet.

Gottscheds Kampf gegen Sinneswirkungen im Drama lässt ihn allen Frivolitäten, Wundern, Schaueffekten, Greueln abschwören. Feierlich wird Hanswurst von der Bühne verbannt.

Tadelnd zählt unser Leipziger kritischer Heros die Gryphianischen Geistererscheinungen, Allegorien usf. auf.[1] «Zaubereyen .... schicken sich für unsere

[1] Kritische Dichtkunst X. Hauptstück § 28.

aufgeklärte Zeit nicht mehr, weil sie fast niemand mehr glaubt.»[1] In seinem Kampf gegen das «Wunderbare in der Poesie» versteigt er sich zu der heute empörend lächerlichen Äusserung: «Das Mährchen von D. Fausten hat lange genug den Pöbel belustiget: Und man hat ziemlicher massen aufgehört, solche Alfanzereyen gerne anzusehen.»[2]

Aller Wahrscheinlichkeit zuwider ist es, meint Gottsched ferner,[3] «wenn uns Belagerungen der Städte, ganze Schlachten, die Herabsteigungen der Götter und dergleichen Dinge vorgestellet werden.» Wie verträgt sich aber mit diesen Verdammungsurteilen, die Gottsched über alle die Augen reizenden Bühneneffekte ausspricht, der Rat, den er den Dramatikern in den «Beyträgen»[4] gibt: «Wenn der Dichter die Zuschauer recht aufmerksam machen will: So muss er ihnen so viel zeigen, als möglich ist.»[5]

Wir stossen bei Gottsched fast mit jedem Schritt auf oberflächliche, widerspruchsvolle, aber dünkelhaft vorgetragene Ansichten.

Auch in seiner Stellung zum Tode schliesst sich Gottsched an die Franzosen an, die «gemeiniglich

---

[1] Boileau gibt in der «Art poétique» den Rat:

«Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.» (3. Gesang, Vers 47.)

[2] Kritische Dichtkunst V. Hauptstück § 18.

[3] Beyträge zur critischen Historiae IV. 15. S. 390 ff. Wenn ich hier und im Folgenden wiederholt von Gottsched als dem Verfasser der in den «Beyträgen» erschienenen Abhandlung über den Tod spreche, so geschieht dies nicht aus Unkenntnis der Sachlage. Dieser Aufsatz ist zwar anonym erschienen, aber die allgemein geteilte Überzeugung geht dahin, dass hinter dem Anonymus Gottsched als Autor steht.

[4] Beyträge IV. S. 393.

[5] Hier schliesst sich Gottsched an Horaz an, dessen ars poetica er übersetzt der kritischen Dichtkunst vorausschickt:

«segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator . .» (V. 181 ff.)

sehr furchtsam sind, die Todesfälle selten auf die Schaubühne bringen und nicht wie die Engländer darinnen eine Zierde des Schauspieles sehen.»

Vollständig die Todesfälle von der Bühne verbannen kann auch Gottsched nicht[1]: «Diejenigen Todesfälle aber schliesse ich alle zuerst aus, welche wieder die innere Wahrscheinlichkeit (ein im Vorhergehenden erläuterter Terminus) sündigen, oder welche zum wenigsten allzu grausam und widernatürlich sind.»[2]

Aber nicht allein die zuletzt genannten Todesfälle will Gottsched von der Bühne verbannt haben. Die Grenzen sind noch enger gezogen. Der Tod einer Person, «der zur Auflösung nichts beyträget»,[3] wird ebenfalls hinter die Szene verwiesen, sowie «alle Todesfälle, welche sich schon in der Erfindung nicht zur Auflösung des Knotens schicken.»[4] Den etwas dunklen Begriff dieser letzten Kategorie erhellt Gottsched durch einige Beispiele. Er meint, «wenn jemand an einer ordentlichen Krankheit stürbe, oder vom Schlage gerührt würde: oder, wenn jemanden ein Stein auf den Kopf fiele und ihn erschlüge, und so ferner,» dürfe sein Tod nicht dargestellt werden. Der Frage nach den Beweisgründen dieser Ansicht entwindet sich der Leipziger Gelehrte mit der recht vagen Erklärung, «weil es hierher eigentlich nicht gehöret und zudem schon für sich als fehlerhaft erkannt wird.» Noch an anderer Stelle derselben Ab-

---

[1] Beyträge IV. 15. S. 397.

[2] Wieder führt Gottsched nur einen Gedanken des Horaz allgemein aus:

«ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.» V. 185.

[3] Beyträge IV. 15. S. 405.

[4] Ebenda S. 406.

handlung[1] spricht er den engherzigen und äusserlichen Gedanken aus, dass nicht das, was der Künstler aus einem Stoff machte, sondern die Materie selbst durchaus die Hauptsache sei: «Gemeine Todesfälle kommen nicht auf die Schaubühne, sondern nur sonderbare.» Abermals einen gewissen Widerspruch mit der engen Begrenzung für die Todesfälle, die Gottsched auf der Bühne zulässt, schliesst die Behauptung in sich: «Sonderbare Todesfälle können die menschlichen Gemüter mehr als etwas rühren, und in Erstaunen setzen.» Warum lässt er dann nicht möglichst viele vor die Augen des Publikums bringen?

Die tatsächliche Ansicht Gottscheds über Zulässigkeit und Verwendung des Todes auf der Bühne, ist demnach, herausgeschält aus den mancherlei widerspruchsvollen Erklärungen, ungefähr folgende: Nur der «sonderbare» Tod einer Hauptperson, der zur «Aufwicklung des Knotens gehöret, sich auch in der Erfindung zur Auflösung des Knotens schicket», nicht «wieder die innere Wahrscheinlichkeit sündiget» und nicht «allzugrausam oder wiedernatürlich» ist, darf vor seinem strengen Richterauge den Weg zur Bühne passieren. Diese geradezu mörderischen Einschränkungen sind mit einer Verweisung des Todes hinter die Szene gleichbedeutend; zum mindesten geben die für Gottsched entscheidenden Momente in ihrem Kautschukcharakter Handhabe, jeden Tod von der Bühne zu verdammen.

Das Bestreben Gottscheds, genau Natur nachzuahmen, müsste zu Todesszenen führen, die an Furchtbarkeit hinter Hallmannschen Greuelszenen trotz ihres verschiedenen Charakters nicht zurückständen. Deshalb meidet er sie oder straft sich selbst Lügen, in-

[1] Beyträge IV. 15. S. 396.

dem er die Natur ver-, aber nicht nachbildet («Cato»). Schlegel bleibt wenigstens konsequent. Es ist «wohlgetan», «Unähnlichkeiten in die Nachahmung zu bringen, wenn man dadurch ein grösseres Vergnügen erhalten kann,»[1] oder wenn «das Vergnügen, das wir suchen, durch die Ähnlichkeit unterbrochen würde». Deshalb wird man bei der Darstellung des Todes auf der Szene «dasjenige, was bey dem schrecklichen Augenblicke noch süsses und sanftes wahrgenommen werden kann .... zu der Vorstellung des Todes gebrauchen können; kurz man wird selber eine Art des Todes schaffen müssen, die sich jedermann wünschen möchte, und keiner erhält. Denn wenn Raserey, Ohnmacht und Tod so schrecklich abgebildet würden, als sie in der Tat sind: so würde sich öfter das Vergnügen, das uns die Nachahmung derselben gewähren sollte, in Entsetzen verkehren.»[2] Aus Rücksicht, dass dem Publikum Widerwillen und Ekel erspart bleibe, diktiert Schlegel diese Fälschung der Natur, die im Kleinen, zur Milderung herbeigezogen, der Szene nur nützen, aber strenge und als wichtigste Richtschnur befolgt, der Dichtung schweren Schaden zufügen kann.

Auf diese Weise den Tod auf der Bühne wenigstens möglich zu machen, schien Schlegel vor allem besser als das naive, bühnentaktische Manöver, das, als notwendige Konsequenz der Gottschedschen Lehren, häufig in den «Schaubühne»-Dramen Verwendung findet. Ausdrücklich verwirft er diese Methode. Er will nicht, «dass man unter Weinen und dem Geschrey der Umstehenden, wenn alle seufzen und ausrufen: Ach! er wird blass! ach! er erstarrt! ach! er stirbt! einen armen Sterbenden, welcher itzt die Augen

[1] Ästhetische u. dramaturgische Schriften. D. L. D. S. 102.
[2] Ebenda S. 103.

zuthun sollte, mit seinen schwachen Füssen bemühen und vom Schauplatz abtreten lassen solle, damit er nicht vor den Augen der Zuschauer sterbe.»[1]

So ausführlich wie von Gottsched finden wir den Tod im Drama nirgends mehr behandelt. Mit Ausnahme von Schlegel nimmt überhaupt keiner der in Betracht kommenden Theoretiker mehr auf diesen Gegenstand und die mit ihm auftauchenden Fragen Bezug.

Gottscheds Theorien wurden keineswegs sämtlich oder gar strenge in ihrer ganzen Ausdehnung von seinen dramatischen Schülern zur Tat gemacht.

Der Tod im Drama des Gottschedschen Kreises wird auf der Bühne als jäh hereinbrechender Schlag gezeichnet, oder hinter die Szene verlegt, und uns auf andere Weise nahgebracht, wenn der Grundton, auf dem sich die Hauptakkorde des betreffenden Werks aufbauen, nicht gerade während einer Todesszene besonders kräftig angeschlagen werden kann.

Dieses Faktum tritt aber gerade bei den um Gottsched gescharten Dramatikern nicht selten ein. Die natürliche Folge ist dann, dass die Sterbeszene im Vordergrund des Interesses steht. Ihre Veranlassung — es handelt sich fast ohne Ausnahme um gewaltsamen Tod — wird meist hinter die Szene verwiesen. Tod und Sterben ist aber dann nicht Selbstzweck, sondern allein Mittel, den «moralischen Lehrsatz, den der Poet seinen Zuschauern auf sinnliche Art einprägen will»[2] recht auffällig heraustreten zu lassen, um die Charakterisierung der Hauptfiguren zu fördern. Nicht in dem Sinne, dass wir es mit ausgeprägten Persönlichkeiten zu tun hätten. —

[1] Ebenda S. 103.

[2] Gottsched: Krit. Dichtkunst. 2. Aufl. Leipzig 1737. S. 674.

Über Zeichnung von Typen kommt man nicht hinaus. — Auch nicht im Sinn einer Versenkung in die Seelenzustände, die dem erwarteten Tod vorangehen.

Im allgemeinen treffen die eben gegebenen Richtungspunkte nicht nur für die engere Gottschedsche Schule, wie sie sich etwa aus der «Schaubühne» ergibt, zu. Nur geringe Abweichungen unterscheiden die mehr vereinzelten, selbständig hervortretenden Dichter von dieser Clique.

Als gemeinsames Merkmal dürfte man vielleicht für diese letzterwähnten Dramatiker (Wieland ausgenommen) angeben, dass der Tod wieder mehr seiner selbst wegen in den Mittelpunkt dichterischen Interesses rückt. In einer Art, die wir als Rückfall in die Anschauungsweise der Schlesier bezeichnen könnten, bei Ch. F. Weisse und Gerstenberg. Die Freude am Grausamen, der Wunsch durch Grauen Wirkungen zu erregen, diktiert diesen beiden Dichtern manche Züge ihrer Todesbehandlung. Diese Elemente kommen allerdings nicht mehr wie Ende des 17. Jahrhunderts zu ausschliesslicher Wirkung; auch treten sie in weitaus gemilderter und verfeinerter Gestalt auf.

Daneben aber wird das Todesmotiv in einer Weise zum Gegenstand dichterischer Bearbeitung gemacht, die das Zeichen für eine neu einsetzende Entwicklung im Drama ist und weit über das 18. Jahrhundert hinauszeigt. Die dramatische Behandlung all seiner Begleiterscheinungen, Vertiefung in die Seele der Sterbenden und der Umgebung, taucht als künstlerisches Problem auf. Der psychologische Roman Richardsons machte im deutschen Drama seine Wirkung geltend und veranlasste Lessing in der «Miss Sara Sampson» zum ersten Versuche, in dieser Art das Sterben, den Tod zu behandeln. Klop-

stock hat dann «Adams Tod» ganz allein auf dieses Element gestellt, das noch reicher gestaltet in Friedrich Müllers Skizze «Der erschlagene Abel» wiederkehrt, um im Goetheschen «Prometheus», wenn auch nur flüchtig berührt, doch zu voller Wirkung zu kommen.

Tod auf der Bühne.

Hinrichtung.

Keine Todesart hat so viel Grauen und Schrecken im Gefolge, keine kann in ähnlichem Masse blutig ausgeschmückt werden, wie die Hinrichtung. Es ist daher erklärlich, dass ein Zeitalter, dessen Dichter und Publikum sich an Greuelliebe und Blutrünstigkeit zu übertreffen bemüht sind, dieses Motiv ganz besonders bevorzugte. Man wurde im 17. Jahrhundert nicht müde, die unzähligen und ewig gleichen Hinrichtungsszenen anzuschauen. Der Dichter brauchte sich nicht einmal die Mühe zu machen, auf Variationen des Themas auszugehen.

Gryphius befleissigt sich noch einer gewissen Mässigung. Zwei seiner Trauerspiele sind von Hinrichtungen frei. Aber seine Nachfolger kennen keine Grenzen mehr. Bei Hallmann erreicht die Verwendung des Motivs den Höhepunkt. In seinen fünf Trauerspielen werden nicht weniger als 17 Hinrichtungen auf der Bühne vorgeführt. Dann macht sich ein Erlahmen des Interesses an diesem Schauspiel geltend. Weise (Zittau) verlegt seine Exekutionen hinter die Bühne; nach den Haupt- und Staatsaktionen, die auch hier einen Rückfall in den überwundenen Geschmack bedeuten, spielen Hinrichtungen kaum mehr eine Rolle. Und wenn die dem Stoffe zugrunde liegende Geschichte sie erfordert (Klopstock: «Salomo»,

Wieland: «Johanna Gray», Weisse: «Richard III.»), so findet der Akt regelmässig hinter der Bühne statt.

Unter den Begriff Hinrichtung fallen hier nicht allein die an den bekannten Zeremonien weithin erkennbaren Fälle, sondern jeder gewaltsame Tod, der auf einen Urteilsspruch hin erfolgt und in der Regel nicht von dem, der das Urteil gefällt hat, vollstreckt wird.

Wir handeln zunächst von der Hinrichtung auf der Bühne, beschränken uns also auf Gryphius, Hallmann, Haugwitz und die Haupt- und Staatsaktion.

Bei weitem nicht der Reichtum von Hinrichtungsarten, wie er in Wirklichkeit, besonders in den vielgestaltigen Hexen- und Inquisitionsprozessen[1] sich breit machte, wird von den Dichtern verwertet. Man beschränkt sich auf die Arten, die vor die Augen des Publikums gebracht und möglichst scheusslich verzerrt werden konnten.

Vom Prügeltod macht allein Causin Gebrauch. Der heldenmütige Knabe Januarius («Felicitas», übersetzt von Gryphius) ist zu diesem grausamen Ende verurteilt. Aus der bei Causin befremdenden Einsicht, dass dies zu Tode Peitschen vor den Augen des Publikums doch das Mass des Erträglichen überschreite, verlegt er den Vollstreckungsakt hinter die Bühne. Später war man übrigens hinsichtlich des Prügeltodes nicht mehr so delikat. Bei der auf der Bühne dargestellten Ermordung Agrippinas im gleichnamigen Lohensteinschen Trauerspiel fällt dem Prügel neben andern Mordwerkzeugen seine Aufgabe zu.[2]

---

[1] Vgl. Graf Hoensbroech: «Das Papsttum in seiner sozial-kulturellen Wirksamkeit». 1. Bd., vorzüglich 1. Buch VI, VII; 3. Buch IV.

[2] Sogar in reiferen Jahren des fein besaiteten 19. Jahrh. wagt es Grabbe («Hermannschlacht» Eingang 1. Szene, ed. Grisebach III. Bd. S. 324) einen Germanen auf der Bühne zu Tode peitschen zu lassen.

Für Causin war wohl auch das Streben nach Abwechslung massgebend, um ihm die genannte Todesart und den Sturz Sylvans vom Felsen zu diktieren. Er stand ja vor der Aufgabe, sieben Menschen innerhalb eines Aktes hinzurichten.

Die Haupt- und Staatsaktion, welche das Ende des heiligen Johann von Nepomuk behandelte, war durch die Ueberlieferung gebunden. Die Legende erzählt, dass der Heilige in den Wellen der Moldau den Tod fand.

Technische Schwierigkeiten mochten wohl den Gebrauch des Scheiterhaufens nicht ratsam erscheinen lassen. Wir finden ihn nur in Gryphius' «Katharina von Georgien» und in Hallmanns «Sophia».

Dass es der jungen Fides (Hallmann: «Sophia») durch inbrünstiges Beten gelingt, das Aufflammen des Holzstosses zu verhindern, so dass sie durch einen Speerstich zu Tode gebracht werden muss, darin sehen wir nicht nur einen künstlerischen Einfall des Dichters, sondern eine wohlbedachte Rücksichtnahme auf die technische Darstellungsmöglichkeit.

Der Strang findet zuerst bei Lohenstein Anwendung. Der Charakter dieser Todesart bringt einen gewissen Zwang zur Mässigung mit sich, was jedenfalls die Ursache war, dass die schlesischen Dramatiker sie nicht häufig anwandten. (Neben Lohenstein nur noch Hallmann.) Aber nur Hyrcans Erdrosselung (Hallmann: «Mariamne») wirkt im Vergleich zu den andern Hinrichtungen massvoll. Dem Erwürgungstod der Pagen Mariamnes gehen greuelvolle Marter voraus, die den möglichen mildernden Eindruck verwischen.

Als Opfer werden den Göttern in Lohensteins «Sophonisbe» zwei Römer dargebracht; eine Form der Hinrichtung, die wir zu Gottscheds Zeit noch auf

der Bühne finden (Grimm: «Banise»); allerdings nur bis zu dem Augenblick durchgeführt, in dem das Opfer den Todesstoss erhalten soll. Zur Tötung kommt es nicht, denn Banise wird gerettet. — Das Knabenopfer, das Salomo dem Moloch bringen lässt, wagt Klopstock nur zu erzählen.[1]

Mit dem Experiment, den Hunger zum Hinrichtungsmittel zu machen, steht Hallmann unter seinen Zeitgenossen vereinzelt da. Diese Todesart entsprach nicht dem Geschmack des 17. Jahrhunderts. Sie bot den Augen kein grässliches Schauspiel; es floss kein Blut. Zudem vermochte Hallmann nicht, die unsäglichen Qualen der Sterbenden lebendig und anschaulich zu machen, ihr furchtbares Schicksal niederschmetternd zu gestalten. Kein anderes Mittel weiss er, um ihre Leiden zu vergegenwärtigen, als ihnen wohlgesetzte Ausführungen, in denen ab und zu von ihrem Zustand, von ihren Qualen die Rede ist, in den Mund zu legen, und sie von Zeit zu Zeit einen Schmerzenslaut ausstossen zu lassen. Diese Szene ist mehr denn irgend eine novellistisch gehalten. Wir hören immer den Dichter reden.

Was für atembeklemmende Bilder entrollt dagegen Gerstenberg in seinem «Ugolino». Lähmendes Entsetzen hält uns die fünf Akte hindurch gebannt. Hier ist es nicht ein langhingezogener Entkräftungstod; hier sind die Personen nicht Drahtpuppen, an denen der Dichter seine Erzählung demonstriert. Der leidenschaftliche Kampf zwischen dem unerbittlich näher kommenden Tode und der kräftigen Gesundheit Ugolinos und seiner Söhne wird mit machtvoller Energie geführt. Wir gewahren, wie der Wahnsinn seinem

[1] Grabbe dagegen scheut sich nicht, die riesige, erzene Bildsäule des Götzen mit den rotglühenden, dampfenden Händen («Hannibal») und die Opferung der Kinder auf die Bühne zu bringen.

Bundesgenossen Tod den Sieg erleichtern hilft. In den Wünschen der Bedauernswerten, in ihren Taten, in allen Worten sehen wir den Reflex ihres furchtbaren Leidens, obwohl sie kaum einmal selbst vom Hunger, seinen Qualen oder ihrem Befinden sprechen. Indem Gerstenberg die grässlichen Folgen des Hungers uns vor Augen führt, erzielt er die packende Wirkung, die Hallmanns Zustandsbild versagt sein musste. Die Form, in der Gerstenberg seine Absicht ausführt, ist allerdings durchaus verfehlt und gibt dem Werk Züge von Unwahrscheinlichkeit, die sich bis zur Lächerlichkeit steigern. Vor allem ist es ein Unding, dass sechs- und dreizehnjährige Knaben so gewandt mit der Sprache umzugehen wissen, so reif und weitsehend denken, wie Gaddo und Anselmo; dass sie selbst in Augenblicken leidenschaftlicher Verzweiflung und kindlich-träumenden Selbstvergessens jeglichen naiven Naturlaut vermissen lassen.

Weitaus am meisten ist die Hinrichtung durch das Beil beliebt. Lohenstein übertrifft hierin seine Konkurrenten, die mit Enthauptungen auch nicht sparsam umgehen. In der «Epicharis» lässt er sechs Römer durch das Beil zum Tode befördern. Szenen, die, im Hinblick auf die Haupthandlung ganz nebensächlicher Natur, hinter die Bühne hätten verlegt werden müssen, wenn es Lohenstein um künstlerische Ökonomie seines Werks und nicht einfach um Verblüffung des Publikums durch Blut und Greuel zu tun gewesen wäre. An eine Einheit der Handlung kehrte man sich im 17. Jahrhundert nicht; die unwichtigsten Episoden wurden, wenn sie nur Wirkung versprachen, breit ausgesponnen, so dass die Haupthandlung häufig genug ganz hinter ihnen verschwindet.

Zweifellos sind die meisten Enthauptungen auf der Bühne vorgenommen worden. Mehr als bei den

andern Hinrichtungsarten empfinden wir hier den Mangel szenischer Bemerkungen. Weder in Vorreden, noch in Anmerkungen, noch an sonst irgend einer Stelle wird davon gesprochen, wie die Enthauptungen szenisch dargestellt worden sind.

Das Dunkel, das sich um die meisten Dramen des 16. Jahrhunderts[1] breitet, überzieht auch noch das 17. Jahrhundert. Wir können nicht einmal mit Bestimmtheit sagen, dass die einzelnen Werke, um die es sich hier handelt, aufgeführt worden sind.[2] Jedenfalls müssen wir sie uns auf die Bühne gebracht vorstellen.

Es scheint unmöglich, dass die Enthauptung in ihrem ganzen Vorgang vor den Augen des Publikums stattgefunden habe. Wollen wir auch zugeben, dass die Greuelliebe des Jahrhunderts sich bei den besonders von Hallmann beliebten «stillen Vorstellungen» zum höchsten Gipfel verstiegen habe, dass hier vor den blutbeschmierten Rumpf des Delinquenten ein künstliches Haupt zu krassester Illusionssteigerung gelegt worden sei, — bei Hinrichtungen, deren einzelne Phasen wir verfolgen, die uns nicht nur in Form von lebenden Bildern als vollzogen dargestellt wurden, können derartige Machinationen nicht Platz gegriffen haben.

In seinem «Carolus Stuardus» gibt uns Gryphius einen gewissen Anhalt, wie die Enthauptung vor sich gegangen sein mag. Dass viele der späteren Hinrichtungsszenen die Elemente wiederholen, auf die wir uns im «Carl Stuard» stützen, kann zur Bestätigung unserer Vermutung dienen. Die Jungfrauen,

[1] Expeditus Schmidt: «Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas» S. 170.

[2] Nur dass zu Schlegels Zeit Gryphiussche Dramen nicht «öffentlich aufgeführt» wurden, geht aus einer Stelle der «Vergleichung Shakespeares und Gryphs» hervor (D. L. D. 26. S. 77/78).

die von den Fenstern des Schlosses aus der Hinrichtung zuschauen, bezeichnen in ihren Äusserungen all die Handlungen des Königs, der Henker und andern Teilnehmer, die von diesen selbst nicht mit Worten begleitet werden. Würden wir den König und seine Schergen selbst noch vor Augen haben, so wäre das eine wie das andere unnötig. Von dem Augenblick an, in dem der Delinquent an den Block tritt, wird er wohl durch geschickte Gruppierung der Umstehenden unsern Blicken entzogen worden sein. Diese Annahme wird noch dadurch unterstützt, dass stets der Vollzug der Hinrichtung durch einen der Anwesenden besonders zur Kenntnis gebracht wird. Wenn Elisabeth die enthauptete Leiche ihrer Stiefschwester (Haugwitz: «Maria Stuarda») bei ihrem Eintritt erblickt hätte, wenn sie nicht ihr wie uns verborgen auf der Bühne läge, dürfte sie nicht erstaunt nach der Ursache des Volksjubels fragen.

Bei der Menge von Hinrichtungen durch das Schwert konnte nicht immer der ganze Apparat einer grossen Schaffottszene Anwendung finden. Nur Carl Stuards Hinrichtung spielt sich auf dem «schrecklichen Schaugerüst», das im Schlosshof aufgeschlagen wurde, ab. Haugwitz lässt schon Zweifeln Raum. Die Jungfrauen, die die Königin begleiten, sprechen nur von einem Block, als sie die Richtstätte betreten. Sonst wird in der ganzen Szene mit keinem Worte von der Örtlichkeit Erwähnung getan. Diese Mängel, die besonders Regisseur und Leser empfinden, wurden erst in späterer Zeit vermieden, als der Rat Hédelin d'Aubignacs bekannt geworden war. Der französische Kunstrichter empfiehlt den dramatischen Dichtern, den Ort der Handlung und die «Auszierung des Schauplatzes» in der Rede der handelnden Personen zu erklären.[1]

[1] Vgl. Antoniewicz, Vorrede zu J. E. Schlegels «Schriften» D. L. D. XIX.

Der Scheiterhaufen für Catharina v. Georgien ist im Vorhof des königlichen Palastes errichtet. Weitaus die meisten Hinrichtungen finden im Kerker der Verurteilten statt. Sogar Nero (Lohenstein: «Epicharis») macht von einem eigens für diesen Zweck errichteten «Mordplatz der Verurteilten» nur einmal Gebrauch.

Die wütende Tyrannei mancher Despoten findet bisweilen auch darin Ausdruck, dass sie das in höchster Erregung eben gefällte Todesurteil nicht aufschieben, sondern an Ort und Stelle gleich vollziehen lassen. Papinian (Gryphius) fällt in dem Empfangsaal, wohin ihn der Kaiser befohlen hatte, um ihn zum letztenmal zur Verteidigung des Mords an Geta zu bewegen. Die Gärten, die Hadrian (Hallmann: «Sophia») zum Schauplatz seines Liebesglücks ausersehen hatte, werden, als Sophia sich seiner Brunst weigert und die fürchterliche Erregung des Kaisers noch durch den Eingriff höherer Mächte gesteigert wird, zur Hinrichtungsstätte für ihre Kinder.

Im Grunde genommen mag es ziemlich gleichgültig gewesen sein, wohin der Dichter die Hinrichtung verlegte. Bei dem primitiven Bühnenzustande des 17. Jahrhunderts mögen sich der kaiserliche Palast, die Lustgärten, Hofräume und der Kerker der Gefangenen kaum voneinander unterschieden haben. Es liegt keine Veranlassung für die Annahme vor, dass die Bühne zu Gryphius' Zeiten reichhaltiger ausgestattet gewesen wäre, als die deutsche Schulbühne des 16. Jahrhunderts, der jegliches Interieur fehlte.[1] Über ärmliche Andeutungen der Szenerie ist man jedenfalls nicht hinausgekommen. Vom Dichter gegebene Hinweise auf die Ausstattung, wie der Befehl

[1] Exp. Schmidt: «Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas» S. 135 ff.

des Blutrichters (Gryphius: «Catharina v. Georgien»): «eilt, setzt den Holzstoss auf! bringt pech! bringt holtzgebünder» und dann: «eilt! werft sie auf die flammen»; oder Ausrufe, wie sie sich den Jungfrauen beim Betreten der Richtstätte in Carl Stuard entringen «o schrecklich schaugerüst»; oder die Aufforderung des Statthalters, Sophias Tochter (Hallmann) auf «diesen Scheiterhaufen zu werfen», sind nur als Winke für das Publikum, wie sich seine Phantasie betätigen solle, zu verstehen. Davon, dass das Bühneninterieur an und für sich schon die für das Kunstwerk nötige Stimmung erzeugen, den Zuschauer in den Bannkreis der dichterischen Vorstellungen reissen könnte, war keine Rede. Die Szenerie war eher dazu angetan, die Illusion zu zerstören. Diese ärmlichen Bühnenverhältnisse erklären die sonst nicht recht verständliche Tatsache, dass die Dichter des 17. Jahrhunderts von keinem der Mittel Gebrauch machten, wie sie der technische Bühnenapparat zur Erhöhung der Wirkung an die Hand gibt.

Die Schaffotszene des «Carl Stuard» wird den spätern Dichtern zum Vorbild für ihre Hinrichtungsdarstellungen. Gryphius selbst verwendet die hier von ihm gegebenen Elemente wieder, wenn es einen Tod durch Henkershand zu zeichnen gilt.

Auf die Tränendrüsen ihres Publikums wirken die Dichter gerne durch Szenen, in denen sie den Verurteilten von seiner Familie, seinen Freunden oder der treuen Dienerschaft Abschied nehmen lassen. Bei dieser Gelegenheit muss der Delinquent eine männliche Fassung an den Tag legen. Er darf seinen Schmerz nicht durchscheinen lassen, im Gegenteil muss er denen, die ihn in seinen schweren Stunden stützen sollten, oft selbst Trost bringen.

Wenn es ihm der Tyrann nicht verwehrt, so trifft

der Verurteilte Verfügungen über sein Vermögen, bestimmt, was mit seinem Leichnam geschehen solle; auch auf das Heil seiner Seele ist er bedacht.

Wird dem Delinquenten Zeit gegeben zwischen Urteilsverkündigung und Hinrichtung, so füllen die eben genannten Momente lange Szenen. Von seinem Kardinalfehler, einer ermüdenden Rhetorik, lässt sich Gryphius hierbei zu endlosen Reden und stetigen Wiederholungen verleiten. Lohenstein und Hallmann können für den Einzeltodesfall, deren sie in einem Stück so viele zu erledigen haben, nicht viel Zeit aufwenden. Bei ihnen drängen sich alle Lebensäusserungen, die dem Delinquenten noch vergönnt sind, in die Hinrichtungsszene selbst zusammen.

Der Hinrichtungsvorgang spielt sich wenig formell ab. Nur Haugwitz hält es für nötig, das schriftlich niedergelegte Todesurteil vor dem Todesgang noch einmal vorlesen zu lassen (« Maria Stuarda »). Sonst geschieht des Urteils nur Erwähnung, wenn der Gefangene den Spruch, der über ihn gefällt wurde, noch nicht kennt, und der Henker sein trauriges Geschäft damit einleitet, dass er ihn verkündet. Meist wird dem Todeskandidaten, während die Schergen ihre Vorbereitungen treffen, zu einem längern Erguss Zeit gelassen. Unter Gespräch mit seinen Freunden, Unschuldsbeteuerungen wird das Opfer entkleidet, das den Henkern des öftern hierbei behilflich ist. Niemals bedarf man der Gewalt. Gutwillig schreitet der Delinquent auf den Block zu. Bevor er sich, den Streich zu empfangen, vorbeugt, kniet er zu einem letzten Gebet nieder, und kaum ist seine letzte Bitte verklungen, so ist auch schon sein Haupt gefallen.

Wenn einzelne Fälle mit dem eben gezeichneten Vorgang nicht übereinstimmen, so werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung noch darauf hinweisen.

In der geschilderten Weise vollzieht sich die Hinrichtung Stuards, Papinians (Gryphius), der Kinder der Felicitas (Causin) und alle Enthauptungen bei Hallmann. Dieses gottbegnadeten Dichters unentschuldbare Bequemlichkeit verdient noch ein besonderes Wort. Er begnügt sich, die einmal nach Gryphiusschem Muster gestaltete Hinrichtungsszene ohne die geringste Modifizierung, so oft er sie braucht, wiederzubringen. Ja, er wagt sogar, innerhalb desselben Auftritts dreimal seine Schablone zu verwenden. Die drei Kinder der Sophia werden nacheinander hingerichtet. Jedem von ihnen werden ein paar Worte des Abschieds vergönnt; jedes von ihnen kniet vor dem Richtblock, beziehungsweise dem Holzstoss zu einem kurzen Gebet nieder und endet mit dessen letztem Wort das Leben.

Bei der Hinrichtung des Bischofs und Morus («Catharina») nimmt sich Hallmann nicht einmal die Mühe, die Szene noch auszuführen, nachdem er die Todeskandidaten von Freunden und Gattin hat Abschied nehmen lassen. Er lässt es bei den Bemerkungen bewenden: «Nachdem sich der Bischof entkleidet, gehet er zu seinem Richtblock, kniet darnieder und betet.» Und gleich darauf: «Nachdem sich Morus entkleidet, geht er ebenfalls zu seinem Richtblock, kniet darnieder und betet.»

Für die weitern Fälle, in denen Hallmann seine Schablone wiederholt: Josephus («Mariamne»), Symmachus und Boëtius («Theodoricus») darf ich mir wohl das Zitat sparen.

Eine gewisse Abwechslung bringt Hallmann in die Hinrichtungsszene der «Mariamne» dadurch, dass er der Musik eine Rolle zuteilt. Nachdem Mariamnen ein Hauptmann das Todesurteil und seine sofortige Vollstreckung verkündet, zwei Priester ihr die Freuden

des Paradieses verheissen haben, singt sie «knieende ein Sterbe-Liedgen», das sich mit den anderorts gebrauchten Gebeten deckt.

Im allgemeinen ist der Vorgang bei den andern Hinrichtungsarten derselbe. Katharinas Feuertod wird sehr rasch und vermutlich den Augen des Zuschauers verborgen, vor sich gegangen sein.

Die Erdrosslungsszenen sind ausserordentlich kurz gehalten. Lautlos vollzieht sich die Erwürgung der Pagen Mariamnes (Hallmann), die durch vorhergehende, furchtbare Foltern entkräftet sind. Gleich auf den Befehl: « werft ihnen Schlingen an », bezeichnet der Blutrichter ihre letzten Atemzüge:

«Sie röcheln! sie vergehn! die Ohnmacht nimmt sie fort.»

Der eigentliche Hinrichtungsakt ist auch bei Hyrcans Erwürgung nicht breiter gehalten (Hallmann: « Mariamne »). Man lässt dem Alten nur Zeit, in einem Gebet sich Gott zu empfehlen, während « im Verborgenen in ein dazu gespieltes Pfeiff-Werk von zwei Diskantisten folgende Worte zierlich gesungen werden: Heilig! Heilig! Heilig! Ist der Herr Zebaoth. Alle Lande sind seiner Ehren voll.» Dieser musikalische Erguss soll wohl vergegenwärtigen, dass der Alte in Frieden mit dem Himmel davonzieht und bereits von Engeln erwartet wird, die ihn in die Ewigkeit geleiten sollen.

Ibrahim (Lohenstein: «Ibrahim Sultan»), wie später Kiosem (Krüger: « Mahomed ») sehen, während sie sich im Kerker der Verzweiflung und Selbstvorwürfen über ihre Taten überlassen hatten, plötzlich die vermummten Schergen nahen. In einem Gefühl der Erleichterung, bald von dem quälenden Gewissen befreit zu sein, bieten sie dem Strang ihren Hals dar und während die Henker ihr Werk vollziehen, fällt der Vorhang.

Die beiden Hinrichtungen, die wir zu Gottscheds Zeit noch auf der Bühne sehen, unterscheiden sich von den früheren nicht nur dadurch, dass sie unblutig und unter Vermeidung von Greueln vor sich gehen. Wir sehen sie auch nicht auf der Bühne zu Ende geführt. In der « Banise » (Grimm) kommt es überhaupt nicht zum Vollzug der Hinrichtung und in « Mahomed » (Krüger) fällt noch zuvor der Vorhang.

Für Nepomuks Ertränkung (die « Marter des heil. Johannes von Nepomuk ») ist die Schablone des Enthauptungstodes, so weit es anging, beibehalten. Auf dem Weg zur Brücke wird uns Johannes, von seinen Schergen begleitet, vorgeführt, damit er in längerer, schöngereimter Rede die Fassung, mit der er zum Tod geht, auseinandersetzen, der Erde «Gute Nacht» sagen und Prag Errettung von den wütenden Tyrannen, diesen selbst aber ein schlimmes Ende verheissen kann. Als er geendet hat, treibt ihn der Hauptmann zur Eile: «Mache forth, damit wir auf die Brucke kommen. »

Joannes: « Umb auf selber mich mit der glückseeligen Ewigkeit zu vergesellschafften. »

Der Hauptmann bleibt auf der Bühne zurück; Johannes erscheint mit den Soldaten «auf der Brucken». Dort kniet er, wie seine älteren Leidensgenossen, nieder und befiehlt seine Seele dem Herrn. Wie früher üben auch hier die Schergen die Rücksicht, so lange mit Ausübung ihres Amtes zu warten, bis ihr Opfer zu Ende gebetet hat.

Bei des Heiligen Tod wurde die Würde gewahrt. Anders bei der Enthauptung Quidos («Joh. v. Nepomuk»), wo die der Haupt- und Staatsaktion eigene Vermischung des roh-possenhaften und des steif-tragischen Elements Platz greift. Diese Szene fällt ganz aus dem Rahmen der bisher behandelten. Quido,

angeklagt, «die Königin umbarmet und den königlichen Purpur mit dem Lasterkotte besudlet zu haben», erfreut sich eines Urteils und einer Hinrichtung kurzer Hand. Doktor Babra wird von Wenzeslaus gebeten, den Spruch zu fällen. Er entledigt sich seines Auftrags auf «lustige Art». Ein Befehl des Königs: «Gevatter, schmeisset dem schelmen den Kopf herunter» und der Scharfrichter macht sich an sein Werk: «Damit will ich bald fertig werden, herr gevatter.»

Man sieht, dass das Publikum der ewig gleichen Hinrichtungen müde war. Seine Roheit forderte ein neues Element. Scherze, wie sie vielleicht früher im Zuschauerraum laut geworden waren, wollte man nun von der Bühne herunter vernehmen. Und doch musste die Illusion, dass es sich um ein grauenerregendes Schauspiel handle, gewahrt bleiben. Der Delinquent musste den feierlich ernsten Ton dessen, der vom Leben Abschied nimmt, beibehalten. Ein schwülstig überladenes Gebet ist seine letzte Äusserung.

Lohensteins Hinrichtungen sind in ihrem Verlauf von den bisher genannten verschieden. Wir brauchen aber hier nicht im einzelnen darauf einzugehen, weil sich seine Darstellung des Akts aus der Zeichnung seiner Charaktere ergibt. Und von der Charakteristik der Opfer wollen wir nun besonders handeln. Selbstredend finden sich nicht alle Charakterzüge, die wir zusammentragen, um den Typus des schlesischen Märtyrers zu zeichnen, auf jeder der in Betracht kommenden Figuren vor. Wenn der Dichter sich aber überhaupt einer Charakteristik seines Helden unterzieht, so benutzt er eines oder mehrere der nachgenannten Merkmale.

Vor allen Dingen sind die Märtyrer in den Dramen der Gryphius, Hallmann und Haugwitz ohne Schuld und Fehl. — Carl Stuard ist die einzige Aus-

nahme; aber auch seine Fehler sind möglichst gemildert. — Was sie dem Verderben in die Arme treibt, sind Eigenschaften, die man gemeiniglich als Vorzüge ansieht. Herzensgüte, die an Schwäche grenzt (Gryphius: « Leo Armenius »), ist noch die verdammenswerteste unter ihnen. Denn Liebreiz und Anmut wird man den Frauen ebensowenig wie Glaubenstreue, oder den Männern energischen Kampf für ihre Überzeugungen zum Vorwurf machen.

Wir haben es bis Gottsched mit ausgeprägten Typen von Märtyrern des Glaubens, der Herrschsucht, der Liebe und der Tyrannenfurcht zu tun. Gryphius, Hallmann und Haugwitz betonen den Leidenscharakter, den hingebenden Gottesglauben, die Opferfreudigkeit und Unschuld ihrer Opfer. Sie bilden sich ein Märtyrerideal, das fleisch- und blutlos, ohne jeglichen individuellen Zug zum stets benutzten Schema wird. Verkörperte Prinzipien sind diese Gestalten. Übernatürliche seelische und körperliche Kräfte zeichnen sie aus. Weder furchtbare Drohungen, noch lockende Versprechungen sind imstande, sie einen Schritt breit von ihrer Überzeugung abzubringen. Die unsagbarsten Foltern erdulden sie, ohne mit der Wimper zu zucken. Triumphierend sehen sie dem Tod entgegen.

Zu ihrer Charakteristik wird die Umgebung beigezogen. Die Freunde müssen verzweifelt und niedergedrückt erscheinen, damit der Held Gelegenheit hat, seine Charaktergrösse durch den Trost zu entfalten, den er, der eigentlich Trostbedürftige, spendet. Um des Todgeweihten Edelsinn, seine Unschuld besser hervortreten zu lassen, müssen die Tyrannen oder ihre Kreaturen die teuflischste Bosheit und die gemeinste Brutalität an den Tag legen. Sie müssen des Opfers Qualen verschärfen, damit dessen Kraft

und Mut leuchtender hervortritt. Des Märtyrers eigenes Handeln trägt nicht zuletzt zu seiner Charakterisierung bei. Er legt selbst Hand an, die Hinrichtungsvorbereitungen zu beschleunigen; entkleidet sich, bindet sich die Haare auf, die den Henker bei seiner Amtswaltung hindern könnten. Er scheidet ohne Groll, verzeiht seinen Mördern und ist im letzten Augenblick noch darauf bedacht, den Freunden Freude zu bereiten, indem er ihnen teure Andenken an sich schenkt oder seine Leibeigenen freilässt. Segenswünsche für Freund wie Feind vollenden das Bild himmlischer Güte. Um nicht in seinem letzten Zwiegespräch mit Gott gestört zu werden, bittet der Todgeweihte den Henker, erst dann seines Amts zu walten, wenn er ihm ein Zeichen gegeben habe.

Carl Stuard (Gryphius):

«Wenn ich die händ ausbreit, verrichte deinen streich.»

Maria (Haugwitz):

« Du, wann nach dem Gebeth wir uns recht ausgestreckt
Verrichte deinen Streich » — —

Ibrahim Bassa (Lohenstein):

« Schlingt uns den Strick nur an, wenn wir den Kopf gesteckt
« Zur Erden, dann zieht zu — — — »

Eine solche naive Schwarz-Weiss-Zeichnung meidet Lohenstein, so gut er es kann; frei bleibt er von diesem Fehler auch nicht. Vor allen Dingen ist er Mensch und glaubt von sich und seinen Geschöpfen nichts Menschliches fern. Die Religion spielt bei ihm nicht die dominierende Rolle wie bei seinen Zeitgenossen. Er verwendet sie mehr zur Dekoration. Was nützt seinen Helden ein Gebet, wenn sie gleichwohl dem Leben entsagen müssen! Denen, die ihr Leben vernichten, Gutes zu wünschen, dünkt ihm lächerlich. So gehen denn seine Gestalten unter männlichem,

resigniertem Gleichmut [Seneca («Ibrahim Sultan»)], stolzem Schweigen [Asper, Flavius, Scevin («Epicharis»)], oder kräftigen Flüchen und Drohungen [Quinctian, Epicharis («Epicharis»)] in den Tod. Auch feige Geschöpfe, die um ihr Leben betteln [Rufus, Piso («Epicharis»), Achmet («Sultan Ibrahim»)], und wenn sie sehen, dass der Tod unausweichlich ist, wenigstens noch für ihre Familie um Gnade winseln, bringt Lohenstein auf die Bühne. Schuld haftet an jedem; mag sie auch nur in der Teilnahme an einer Verschwörung bestehen, die ein Ende mit greuelhafter Tyrannei machen will, aber immerhin gegen das rechtmässige Haupt gerichtet ist (Epicharis und ihre Genossen).

Dass sich die Hinrichtungsszenen kaum von einander unterscheiden, dass der Dichter meist die althergebrachte Schablone benutzt, selten individuelle Züge zufügt, wird am besten ersichtlich, wenn wir betrachten, welcher Art die Reden der Todgeweihten sind, und wie der eingetretene Tod jeweilen bezeichnet wird. Wir haben schon gesehen, dass die Opfer meist mit einem Gebet ihr Leben beschliessen. Bei der grössten Anzahl der Fälle gipfelt dies Gebet in einer Bitte um Aufnahme in das «himmlische Reich». Wir finden hier meist sogar dieselben Ausdrücke wiederholt. Anderseits offenbaren sich gerade in diesen Stossgebeten besonders charakteristisch die Eigentümlichkeiten der Zeit.

Hallmann bewährt auch hier sein Phlegma. Hyrcan («Mariamne») endet mit fast den gleichen Worten wie die Kinder der Sophia: «Nimm Schöpffer mich zu Dir.»
Fides («Sophia»): «Erlöser nim mich auf!»
Charitas: «Und wenn Charitas sinckt nieder, so führ Sie zur Engel Schaar!»

Der Bischof (Hallmann: «Catharina») beweist seine Vertrautheit mit dem Grafen Zinzendorf, der den Kultus des Bluts und der Wunden Christi, besonders «des Seitenhöhlchens» ins Masslose getrieben hatte.[1] Er fleht zu Gott:

«Steh mir itzt gnädig bey und führe meine Seele
Ins rechte Engelland,[2] in deiner Wunden Höle.»

Morus (Hallmann: «Catharina») bleibt bei den Bildern aus dem alten Testament:

«Nimm meine Geister auf in deine Gnaden Schoos.
So schadet mir gantz nichts der Mord-Tyrannen Stoss.»

Die am Hungertod Sterbenden (Hallmann: «Theodoricus») fühlen genau den Augenblick, der ihrem letzten Atemzug vorausgeht.

Johannes I: «Wolan, ich bin erhört, der Angst-
Schweiss wird vermehrt!
Herr! ich befehle meinen Geist in deine treue Hände.»

Bei ihnen findet sich schon die späterhin in Gebrauch kommende schlechte Gewohnheit, novellistisch den Zustand des Sterbenden und zwar durch seinen eigenen Mund schildern zu lassen. Agapetus II. bringt einen detaillierten Bericht seiner letzten Empfindungen:

«Es vergehet mir auch nunmehr
Mein Gehör
Der Augen Liecht
Verlässet seine Pflicht.
Ein schwartzer Flor bedeck't die Fenster meiner
Sinnen
Und Clotho will den Draht nicht länger spinnen.»

Aber auch hier darf die Bitte nicht fehlen:

«Ach JESU nimm mich auf in dein besterntes Reich.»

---

[1] Scherer, Gesch. d. deutsch. Literatur, S. 346.

[2] Diese Wortspielerei wird späterhin gerne wieder benutzt.

Ebensowenig, wie beim Tod des Theodorus und Agapetus I., die in Choro ausrufen:

« O Gott, wir geben dir die anvertraute Seele
Begnade sie JESU! »

Aber da diese Worte den Vers nicht schliessen, sinnt Hallmann auf eine neue Nuance. Er fügt ein « Wir scheiden nun ab » bei, ein Ausdruck, der als Vorläufer für das späterhin als letzten Ausruf so beliebt gewordene: « ich sterbe » aufgefasst werden kann, das durch Mylius' Postulat von den meisten Dramatikern der Gottsched'schen Zeit gebraucht wurde. Aber auch damit begnügt sich Hallmann nicht. Die Qualen dieses furchtbaren Tods sollen in letzten Schmerzensschreien noch einmal recht lebendig vergegenwärtigt werden; die Ausführung dieser Absicht ist den vorhergehenden Schmerzensrufen, wie « ach abgemergelte Hertzen! » « ach unerträgliche Schmerzen! » kongenial: « Jammer! Ach! Jammer! Ach! Jammer! Ach! Weh! »

Auch Symmachus und Boëtius (« Theodoricus ») beschliessen ihr Leben mit der bewussten Bitte. Letzterer nicht, ohne zugleich ein ganz dunkles Bild zu geben.

Symmachus: « So nim o JESU mich in dein saffirnes Reich. »

Boëtius: « Und wenn mich nun der blanke stahl
Ins Leichentuch verhüllet
So zeige mir den Sternen Saal! »

Haugwitz (« Maria Stuarda ») zollt ebenfalls dieser Schablone Tribut:

« Du wolst nun meinen Geist
.... In deine Wohnung nehmen.
Den Geist, den ich biss an mein Ende
Befehl in deine Hände. »

Dass die Haupt- und Staatsaktion sämtliche Trivialitäten aus der früheren Zeit übernimmt, wird nicht wundernehmen. Denn Trivialitäten sind bei der Masse beliebt, und auf Wirkung bei der Masse hat es die Haupt- und Staatsaktion abgesehen.

Quido: «die Seele nimm o Gott, weil sie von dir gekommen, dir leb und sterbe ich, es sey dein will und ziel.»

Joannes: «nembt mich in Euren schoos, ich sterbe — Jesu — dir.»

Gryphius findet für Papinians Worte einen kleinen persönlichen Zug. Dieser edle Alte ist auch angesichts des Todes mit denen beschäftigt, denen sein ganzes Leben diente. Seine letzte Bitte gilt Rom:

«Und (wo ich was bitten kan)
Schau diess reich heilwertig an.»

Beliebt ist es auch, das letzte Gebet durch einen Abschiedsruf an die Erde zu beschliessen. An Stelle des «lebe wohl» tritt häufig der in gleichem Sinn gebrauchte Ausdruck «gute Nacht».[1]

Carl Stuard (Gryphius): «Hier lieg ich. Erden! gute Nacht!

Joseph («Mariamne»): «Nun Erden gute Nacht.»

Mariamne selbst: «Wir küssen Block und Beil,
gehab dich Erden wohl.»

Spes («Sophia»): «Und hiermit gute Nacht.»

Johannes I. («Theodoricus»): «Ihr liebsten gute Nacht!»

---

[1] In jeder Abschiedsrede ist diese Formel mindestens einmal zu finden. Um nicht in zu hohem Masse zu ermüden, muss ich hier auf Beispiele verzichten. Ausdrücke wie «zu guter Nacht segnen» (Lohenstein: «Ibrahim Bassa»), «zu guter Nacht beklagen» (Gryphius: «Cathar. v. Georgien») stehen neben dem einfachen «gute Nacht», das der zärtliche Gatte Boëtius (Hallmann: «Mariamne») in einer ganz geschmackvollen Wendung bringt: «Nun gute Nacht mein zuckersüsser Schatz.»

Im Gebet von der Erde zu scheiden entsprach, wie wir gesehen haben, nicht den Charakteren, wie sie Lohenstein zeichnete. Er lässt natürlichen Gefühlen Raum.

Quinctian und Scevin (« Epicharis ») bieten ihr Haupt unter Drohungen dem Henker. Sein Blut, meint Quinctian, werde in das Tyrannenkleid Neros viel schwärzere Flecken machen als auf des Henkers Klotz. Scevin fasst sich kürzer: « wohl wisse, dass ich ihn vor Minos Richtstuhl lade ».

Wenn sich der Grimm der Wehrlosen nicht durch Drohungen entlädt, so kann er es durch Flüche oder durch Aufstachelungen der Henker. Schon Causin machte von dem letzteren Moment Gebrauch. Die ingrimmige Märtyrerwut der Knaben (« Felicitas ») kommt in Aufforderungen zum Ausbruch wie:

« Komm! stoss dein schwerdt durch mich! Du magst diess herz gewinnen.
durchgrabe lung und mark! Reiss darm und leber aus!
Reiss glied von gliedern ab! »

Lätus (Gryphius: « Papinian ») wütet ebenso:

« lass in der adern brunn, lass (weil ich so soll sterben)
Lass sclavin syriens dir neuen Purpur färben! »[1]

Ibrahim Bassa (Lohenstein) heisst seine Henker die Stricke zuziehen: « dass wir in eignem Bade ersaufen unsres Bluts. »

In « Antiochus » verwertet auch Hallmann dies Motiv. Climenes ruft höhnisch aus:

« Haut auf den Nacken zu, Ich bin bereit zu sterben.
« Lass König aus dem Blut dir Siegesfahnen färben. »

[1] Wieder ein Bild, auf das wir noch häufig stossen werden.

Ganz hölzern ist der Fluch ausgefallen, zu dem einer der Römer, die Bogudes (Lohenstein: «Sophonisbe») dem Mond und der Sonne opfert, noch Zeit findet, bevor ihn das Messer zum Schweigen bringt: «Verdammter Gottesdienst! Verteufelt Götzenhaus.»

Die Feigheit und Unmännlichkeit des Rufus, der eben enthauptet wurde, veranlasst Flavius noch mehr als er dies ohnehin getan hätte, seine Kaltblütigkeit und Verachtung der Feinde an den Tag zu legen. Er hat nur den Wunsch, dass «der Henker nicht verzagter schlage» als bei Rufus' Enthauptung. — Kaum ist übrigens Lohenstein dieser Einfall gekommen, als er ihn auch schon, seinem bluttriefenden Geschmack entsprechend, ausschlachten muss. Denn nun darf der Scherge beim ersten Schlag sein Opfer wirklich nicht tödlich treffen und muss seine auf der Bühne dargestellte Ungeschicklichkeit noch durch die Entschuldigung betonen:

«Des Meineids schweres Gift ist unschwer zu erkennen
Weil anderthalber Streich kaum kann die Schlange trennen.»

Neben die in männlicher Fassung Sterbenden treten Gestalten, die am Leben hängen und das Todeslos von sich abzuwenden suchen.

Rufus (Lohenstein: «Epicharis») hat lange vergeblich versucht, sein eigenes Leben zu erhalten. Als er endlich die Fruchtlosigkeit seines Bemühens einsieht, will er wenigstens seinen Kinder die Güter, deren er jetzt verlustig geht, gesichert wissen. So fleht er denn, man möge sein Testament gelten lassen, und ruft, während der Henker schon sein Beil zum Streich erhoben hat: «Verbitte mich beim Kaiser noch!»

Dass Lohenstein neben den vielen andern letzten Äusserungen auch nach allgemein gültigen Sätzen greift, zeugt von einer Variierungsfähigkeit, die wir an seinen Zeitgenossen und sonst auch an ihm vermissen. Der «sinnreiche» Einfall, die Sentenz oder der moralische Satz wurden besonders in Gottscheds Zeit auf französischen Einfluss hin beliebt, glücklicherweise aber auch auf französische Kritik hin wieder beseitigt (Fénélon). Beim ruhigen, gefassten Dahinsterben mag dem souveränen Geist ein solcher Triumph noch zugebilligt werden; wenn aber geistig indifferent gezeichnete Menschen im Augenblick der Vergewaltigung, der all' ihre Leidenschaften oder all ihre körperlichen Kräfte anspannen muss, Lebensweisheiten von sich sprudeln, so erscheint dies deplaciert Jedenfalls ist es geschmacklos, dass die Leute in ihrem letzten Augenblick noch zu grossen Trivialitäten den Mund öffnen.

Asper («Epicharis») bereichert die Menschheit um die Erkenntnis:

«Ein wermuthbitterer Tod ist ewig Ruhm zu schätzen!»

Sultan Ibrahim meint, während ihm die Vermummten die Stricke um den Hals schlingen:

«Lernt Sterblichen, wie scharf des Höchsten Pfeile sein,
Wenn er sie lange Zeit in Langmuts Oel weicht ein.»

Es liegt nahe, hier den hinrichtungsähnlichen Fall in Lohensteins «Ibrahim Sultan» beizuziehen. Als Achmet im Haus des Mufti Zuflucht sucht, dessen Tochter durch seine Schuld in Schmach und Tod getrieben worden war, erregt er bei den dort Versammelten durch seine knechtische Gesinnung so starken Ekel, dass sie ihn aus der Welt zu schaffen be-

schliessen. Er weiss, was ihm droht; winselnd krümmt er sich zu der Rächer Füssen. Während er sich ihrer zu erwehren sucht, mit ihnen ringt, alle Kräfte gegen die Rächer aufbietet, die ihm den Strang schon um den Hals schlingen wollen, hat er zu der gemächlichen Erklärung Musse, es sei:

«— — — — doch wahrlich unerhört,
Dass angeflehter Schirm selbst Flehende verzehrt.»

Dass der Vollzug der auf der Bühne vorgenommenen Hinrichtung fast in jedem Fall noch einmal ausdrücklich erklärt wird, diente oben zur Unterstützung meiner Ansicht, nach der diese Hinrichtungen obwohl auf der Bühne vorgenommen, durch die Gruppierung der Spieler den Blicken des Zuschauers entzogen gedacht werden müssen.

Auch hier sind es die gleichen Formeln, die unter geringer Modifikation ständig wiederkehren. Am nächsten liegt die Meldung des Henkers, dass er seiner Pflicht genügt hat.

Kaum ist Papinian (Gryphius) mit seinem Gebet zu Ende, da wendet sich schon der Scherge zu Bassian:

«Geschehn, was mir der Fürst hat anbefehlen wollen.»

Stolz ob seiner Geschicklichkeit blickt er auf sein Werk nieder:

«— — — — Hier liegt mit einem Streiche,
Aufs Königes Befehl die blutbeströmte Leiche.» (Hallmann: «Mariamne»).

«Nun ist des Fürsten Wort durch meinen Streich erfüllt.» (Hallmann: «Theodoricus»).

Auf die Bitte des feigen Rufus («Epicharis»), sich beim Kaiser für ihn zu verwenden, antwortet der

Nachrichter, indem er zugleich wohl seinen Streich führt:

«Stirb, und versichere dich, dass ichs erbitten will».

Anderwärts wird der Vollzug des Urteils durch den Mund der Zuschauer festgestellt. So schreit bei Carl Stuards Enthauptung (Gryphius) eine der Frauen, die vom Fenster des Schlosses aus dem Hergang folgen, entsetzt auf: «Da liegt des Landes Heil!»

Das Ende Catharinas von Georgien (Gryphius) bezeichnet der Priester, der sie bis an die Pforten des Todes begleitet hat, mit den Worten: «Prinzesse! Sie ist hin!»

Mit denselben Worten: «Ach, er ist hin!» deutet Theodorus an, dass Johannes (Hallmann: «Theodoricus») als erster von ihnen die Hungerqualen überstanden habe.

Seleucus (Hallmann: «Antiochus») ist durch den Henkerstreich, der seinen Feind Climenes aus dem Leben schaffte, von einer Last befreit und wendet sich an seine Gattin: «Mein Kind, nun ist vertilgt, was uns bisher betrübt.»

Auch der Dekan in Haugwitz' «Maria Stuarda» bricht nach einer durch Gedankenstriche bezeichneten Pause, die auf Marias Gebet folgt, frohlockend aus:

«— — — — Nun ruffe die Gemeinde
Von England mit mir aus: So stürzt Gott alle Feinde
Von unsrer Königin».

Bei Mariamnes Hinrichtung (Hallmann) schliesst sich an die letzten Worte der Königin gleichfalls aus Priestermund der Ausspruch: «Nun glänzt Mariamn' in dem gestirnten Pol».

Lohenstein begnügt sich natürlich nicht damit dass Nero bei Aspers Hinrichtung («Epicharis») den

Streich des Henkers mit den Worten begleitet: «So fallet Kopf und Wahn».

Seiner Vorliebe für Roheiten gemäss lässt er Tigellin hinzufügen: «Bell itzt, du toter Hund mehr Mond und Kaiser an». Und die ruchlose Sabina Poppaea nimmt diese Anregung mit einem: «Das kalte Lästermaul lässt noch die Zähne blecken» auf, um sie im Verlauf des Stückes noch mehrmals zu verwerten.[1]

Schwieriger ist es bei der Erwürgung den eingetretenen Tod zur Kenntnis zu bringen. Die Erdrosselungsszene begleitet einer der Anwesenden mit einem stereotypen:

«er atmet, er vergeht, der müde Geist ist fort», [Hyrcan, (Hallmann: «Mariamne»)].

«Sie röcheln, sie vergehen, die Ohnmacht nimmt sie fort» (Mariamnes Pagen),

das besonders beim nicht gewaltsamen Tode wieder auftaucht. Um aber jeden Zweifel auszuschliessen, ob die Erdrosselung auch zum Tode geführt habe, enden die beiden eben angeführten Szenen mit dem Befehl, die Leichen fortzuschaffen.

Bei Hyrcan:

«— — — — Dass man die blasse Leiche
Der priesterlichen Schaar auf ihr Begehren reiche».

Bei den Pagen:

«Schleppt nun die Leichen weg und werfft sie
vor den Thieren,

[1] So, als der dem Kaiser drohende Quinctian sein Leben am Block geendet hat:

«Jtzt wird der tote Hund mehr nicht den Mond anbellen».

Und nochmals in der gleichen Szene auf der Epicharis' Worte, die die Standhaftigkeit des eben in den Tod gegangenen Senecio rühmen:

Epich.: «Senecio, nun lieb und rühm und schätz ich dich.»

Sab. Pop.: «Itzt nun sein blosser Kopf die giftgen Zähne blecket».

Dass ihr verdammtes Ass von Hunden sey verzehrt,
Denn solche Hunde sind nicht Sarg noch Grabes werth».

Dass es mit dem Laetus (Gryphius: «Papinian») zu Ende ist, ergibt sich nur aus der Aufforderung der Kaiserin:

«Des ertz-verräters hertz gebt nachrichtern zu verbrennen»,

die einer Scene voll abschreckender Grausamkeit folgt.

Nicht selten wird nur das Dahinsterben, nicht aber der eingetretene Tod bezeichnet. Publius begleitet die letzten Regungen des Januarius (Causin: «Felicitas») mit den Worten:

«Der, wie ihr schaut, erstirbt und jagd den tollen Geist
Mit seufzen durch die lufft».

Beim Zusammensinken des Agapetus II. (Hallmann: «Theodoricus») lässt sich Agapetus I. vernehmen:

«Der, wie man sieht, wird auch nunmehro blass und bleich».

Dem Todesgewinsel der beiden letzten am Hunger zugrunde Gehenden wäre auch, wie oben bei Agapetus II., nicht zu entnehmen, dass ihre Seelen entflohen sind. Um uns aber des eingetretenen Todes zu vergewissern, lässt der Dichter Wiederbelebungsversuche vornehmen, die erfolglos bleiben.

Für Morus und des Bischofs Enthauptung (Hallmann: «Catharina») findet sich überhaupt nur die szenische Bemerkung, die nur noch einmal («Theodoricus») bei Hallmann vorkommt: «Wird enthauptet». Wenn wir auch wohl diese Enthauptung nicht sehen,

so sind wir doch über ihren Erfolg nicht zweifelhaft, da Essex gleich den Befehl gibt:

«Tragt in das Totenhaus die zwei erblassten Leichen».

Bei der Hinrichtung der drei Kinder in der «Sophia» müssen wir aus dem Weitergang der Handlung auf den eingetretenen Tod schliessen. Nachdem Antonius den Befehl gegeben, Fides mit einer Lanze zu durchbohren, lässt er sogleich der «blassen Leiche» den «tollen Scheitel» abhauen. Nach dem Gebet der Spes muss sofort des Henkers Streich gefallen sein, denn in den gleich darauf folgenden Worten wendet sich Antonius zu dem jüngsten Kind:

«Lasset nun dem kleinsten Molch den Nacken auch durchhauen».

In dem «nun» liegt die Erklärung: nachdem wir die Spes ebenfalls abgetan haben.

Auch auf das Gebet der Charitas lässt Hallmann keine Bemerkung folgen, die man auf die Vollstreckung des Urteils beziehen könnte. Der Wahnsinnsausbruch Sophias ist allerdings wohl erst erfolgt, als sie die drei eben noch blühenden Geschöpfe als blutige Leichen vor sich liegen sieht.

Mord.

Durch die Waffe.

Unter qualvollen Foltern seine Opfer langsam zu Tode zu peinigen, bluttriefende Hinrichtungsszenen in behaglicher Breite auszumalen: das waren die Todesarten, die dem Geschmack der Schlesier entsprachen. Der schlichte Mord war kein Motiv, in dem sich ihre blutgierige Phantasie austoben konnte. Wo er sich vermeiden liess, wo ihn nicht entweder die geschichtliche Überlieferung erforderte oder die übermässige Anhäufung der beliebten, aber gleichgearteten Todesfälle zur Abwechslung empfahl, sah man von ihm ab.

Gryphius und Hallmann führten nur je eine Mordszene, Lohenstein deren drei vor, eine verschwindend kleine Anzahl gegenüber der geradezu erschrecklichen Menge anderer Todesarten.

Für Weise boten Mordszenen Gelegenheit, eine grössere Anzahl von Personen zu beschäftigen. Dabei erforderten sie auf der Bühne eine weniger ausführliche Behandlung, als wenn er sie durch Erzählung hätte mitteilen wollen. Und Weise, wie wir gesehen haben, dem Motiv des Todes wenig zugetan, beeilte sich regelmässig, über Todesszenen hinwegzukommen.

Gottsched und seine Zeitgenossen waren bemüht, die Bühne möglichst von Greueln frei zu halten. Aus demselben Grund, der Gryphius und die Schlesier den Mord verschmähen liess, griffen sie zu diesem Motiv,

das übrigens meist allein schon durch die Fabel bedingt war. Wenn es nicht gegen das Interesse der Idee verstösst, die dem Drama zugrunde liegt, wünscht der Leipziger Gewaltige und sein Anhang selbst die blitzschnelle Mordtat von der Szene verwiesen zu sehen. Denn «der Zuschauer gibt auf den Schlag, Stich und so ferner allzugenaue Achtung».[1] Und wo bleibt dann die Wahrscheinlichkeit?

Den Tyrannen und Bösewichten, welche die Schlesier auf die Bühne brachten, ist der Gedanke, einen unbequemen Menschen kurzerhand aus der Welt zu schaffen, durchaus nicht befremdlich. Aus der Erkenntnis, dass ihnen der oder jener lästig ist, entspringt der Mordentschluss, und diesem folgt sofort die Tat. Es handelt sich also bei ihnen wie bei Weise in erster Linie um vorbedachte Morde. [Lohenstein: Agrippina, Ibrahim Sultan, Antyll («Cleopatra»); Hallmann: Hermogenes («Antiochus»), Weise: Masaniello, Bizarro, Caraffa («Masaniello»), Ancre.]

Auch zu Gottscheds Zeit findet man dies Motiv und ähnliche Mördertypen noch vor; allerdings nur mehr selten, und meist nur in Werken, die stofflich oder ihrer Behandlung nach einen Rückfall ins 17. Jahrhundert bedeuten. (Grimm: «Banise»; Breithaupt: «Renegat»; Weisse: «Mustapha»; Wieland: «Rosemunde».)

Man scheidet nicht mehr rein in Theaterbösewichte und Theaterengel — was in den vier letztgenannten Dramen mit Ausnahme des «Renegaten» noch der Fall ist. — Die hervorragenderen Dichter greifen einen wirklichen Menschen heraus, um möglichst ohne Voreingenommenheit dessen psychologische Entwicklung zu verfolgen. Mit Vorliebe behandelt

[1] Beyträge zur Krit. Hist. IV. 15. S. 399.

man daher Fälle, in denen ein indifferent oder gar edel gezeichneter Mensch durch den Druck von Verhältnissen zum Mörder werden kann, d. h. streng juristisch gesprochen, zum Totschläger.

Bleiben wir vorläufig bei der erstgenannten Kategorie, der des vorbedachten Mordes und betrachten wir die hierhergehörigen Fälle des 17. und 18. Jahrhunderts.

Trotz der Verschiedenheit der Fabeln können die einzelnen Mordszenen auf ein Grundelement zurückgeführt werden. Ihre Situationen tragen alle den Charakter eines Überfalls. Nicht immer tritt dies so offen zutage, wie in der « Agrippina » (Lohenstein), wo der Kaiserin Gemächer von einer Rotte Kreaturen ihres Sohnes erbrochen, sie auf ihrem Lager überrascht und niedergemacht wird, oder in «Antiochus» (Hallmann), wo sich Hermogenes auf einem Spaziergang plötzlich von Vermummten angegriffen sieht. Oft auch hat sich das Opfer, dem nicht verborgen ist, dass ihm der Tod droht, geflüchtet, wird nun aber ausfindig gemacht und zum Untergang geschleppt. [Lohenstein: Antyll («Cleopatra»), Weise: Bizarro, Caraffa («Masaniello»)]. Zwischen dem eigentlichen Überfall und der Entdeckung eines Opfers, das man zwar verfolgt, aber nicht gerade an dem Ort, wo man mit ihm zusammenstösst, vermutet hat, variieren die einzelnen Situationen.

Ancre (Weise) wird am Schlosstor erwartet. Der König hat den Befehl gegeben, ihn zu ermorden. Wachhauptmann und Wache sind über ihr Verhalten instruiert. Die dem Mord voraufgehende Zeitspanne voll unruhiger Erwartung hätte zu einer packenden, von Minute zu Minute aufregenderen Szene herausgearbeitet werden können. Aber Weise drängt seine lustigen Personen mit ihren ebenso geist- wie ge-

schmacklosen Pöbeléien [1] vor und untergräbt dadurch jede Wirkung.

Einer Verschwörung wie Ancre fällt der Bluthund Chaumigrem (Grimm: «Banise») zum Opfer. Auch er geht plump in die ihm gelegte Falle. Am Opferaltar, den Banises Blut bespritzen soll, wird er sein eigenes Leben lassen. Der ganze Tempel ist gefüllt mit Männern, die dem angestammten Königshause treu sind und Chaumigrems Tyrannei ein Ende machen wollen. In Gestalt des Opferpriesters steht der Verlobte Banisens am Altar.

Ibrahim Sultan (Lohenstein) erfährt, dass die liebreizende Ambre, nach deren Besitz er leidenschaftlich verlangt, sich ihm nur versage, um nicht «Kinder doch nur dem Tode zu gebären». Denn dies Los müssten sie ja von den schon lebenden Sprossen des Sultans erwarten. Kurzerhand entschliesst sich Ibrahim, den Hinderungsgrund zu beseitigen, und stürzt in das Gemach, wo sich seine Frauen mit ihren Kindern befinden.

Nah verwandt mit dieser Einleitung der Mordszene ist die in Chr. F. Weisses «Mustapha und Zeangir». Roxanes Wunsch, den eigenen Sohn auf den Thron zu bringen, veranlasst sie, ihren älteren Stiefsohn beim Vater zu verleumden. Der ohnedies ängstliche Tyrann Soliman ist leicht davon zu überzeugen, dass Mustapha ihm nach Thron und Leben trachtet. Mit Sklaven dringt er in des Sohnes Zimmer ein. In seinem «Richard III.» begnügt sich Weisse,

[1] Träger der Frivolitäten und Roheiten sind übrigens nicht nur die eigens hierfür geschaffenen «lustigen Personen» bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Charakters. Hier erfreuen sich selbst Edelleute und Offiziere an abgeschmackten Weisheiten, wie:

«Die Welt ist wie ein Kuttelhoff; wer heute ein Schlächter ist, der muss morgen einen andern in seinen Kaldaunen herumbwühlen lassen.»

uns das Einbrechen der Mörder in den Kerker darzustellen; hier will er aber noch die Mordszene vor unsere Augen bringen. Er öffnet zu diesem Zweck die innere Szene, die das Gemach des unglücklichen Prinzen darstellt.

In die Kette der unerwarteten Überfälle reiht sich noch Wielands «Rosemunde» ein. Ellinors Plan, die schöne Nebenbuhlerin aus dem Weg zu schaffen, den sie schon erfüllt wähnte, ist vereitelt. Der König ist zurückgekehrt. Die Liebenden freuen sich ihrer Wiedervereinigung. Heinrich, aufs höchste erbittert, dass die Gattin, deren er überdrüssig ist, ihm fast sein Lebensglück geraubt hätte, beschliesst, sie zu verstossen und die geliebte Rosemunde zur Königin zu machen. In dem Augenblicke, in dem er die Geliebte zu den Stufen des Thrones hinaufleitet, werden die Türen des Saales aufgesprengt, und die Königin — so recht der Bühnen-Unhold — dringt herein. Das Leben ist ihr wertlos; sie wirft es gerne hin, wenn sie zuvor noch die verhasste Rivalin vernichtet hat.

Grandlove (Breithaupt: «Renegat») weiss, dass sein Sohn in der Nähe ist. Er hat Therise entsandt, um Zapor in seine Arme zu führen. Ungewiss, ob dies der Tochter gelingen kann, von banger Ahnung erfüllt, dass das Wiedersehen ihm Furchtbares enthüllen wird, — so viel hat ihn ja Wellwood wissen lassen — kniet Grandlove im Hintergrund der Bühne inbrünstig betend nieder. In demselben Augenblick kommt Zapor. Man hat ihm gesagt, hier halte sich Wellwood auf, und diesen zu ermorden, darauf ist jetzt sein ganzes Sinnen und Trachten gerichtet. Es gilt den Muhammedanern als ein grosses, heiliges Werk, einen Christen zu töten. Zapor will seinen Bruch mit den alten Verhältnissen, sein ernstes Streben, nichts anderes als Muhammedaner zu sein, durch eine

gewaltige Tat dokumentieren. Wellwood soll geopfert werden, der ihn mit seinen Klagen und Vorwürfen verfolgt und jetzt, wie er meint, die Vereinigung mit dem geliebten Weib vereitelte, indem er sie zum Festhalten am Christenglauben bewog.

Urheber und Teilnehmer an der vereitelten Verschwörung gegen Masaniello (Weise) sind vor dem Volksunwillen geflohen. Der Pöbel ist ihnen auf den Fersen. Bizarro flüchtet in die Kirche. Von den feigen Pfaffen hat er aber keine Hilfe zu gewärtigen; in ohmächtiger Angst sinkt er betend auf die Knie. Da brechen auch schon die Verfolger herein.

Herzog Caraffa sucht bei einer Dirne Unterschlupf, was Weise natürlich zu vielen frivolen Szenen Anlass gibt. Das gewissenlose Frauenzimmer verrät ihn aber an seine Verfolger.

Das denkbar naivste Hilfsmittel greift bei Masaniellos Ermordung Platz. Nachdem er infolge eines Gifttranks wahnsinnig geworden, — der Wahnsinn Masaniellos ist mit noch kindlicheren Strichen gezeichnet, als der Polehs in Gryphius' «Carl Stuard», — wird er von seinen eigenen Leuten gefangen gesetzt. Und jetzt, wo der schon unschädlich Gemachte so leicht zu beseitigen wäre, müssen sich noch vier heldenhafte Edelleute zur Ermordung des Rebellen verbünden. Sie wissen nicht, wo dieser gerade zu suchen ist. Kaum aber tut einer den Mund auf zur Frage, ob niemand Masaniellos Aufenthalt mitteilen könne, da öffnet sich gefügig die mittelste Szene und präsentiert Masaniello, der höflich antwortet, offenbar wieder bei ganz guter Geistesverfassung:

«Hier bin ich, Ihr lieben Brüder, was habt Ihr zu tun?»

Die Situationen bei den Totschlägen haben den die Tat bedingenden Verhältnissen, die grell voneinander differenzieren, dann den meist individuell gezeichneten Charakteren, endlich all den verschiedenerlei Motiven Rechnung zu tragen, die das Drama des neuen Jahrhunderts — und hierauf beschränken sich ja die meisten Totschläge — bereichern.

Sie lassen sich daher nicht wie die Morde in den vorher besprochenen Dramen, die sich aus einer beschränkten Zahl immer wiederkehrender Elemente zusammensetzen, in verschiedene gleichartige Klassen gruppieren. Es sei denn, dass man sich damit begnügen wollte, das Charakteristikum der Totschlagsituationen in der Überraschung zu sehen, die für den Mörder wie für sein Opfer das plötzlich ohne ihren Willen hereingebrochene Verhängnis bedeutet. In diesem Fall würden aber sämtliche Totschläge unter eine Rubrik gebracht werden müssen und wir hätten im Grund genommen nichts anderes getan, als den Ausdruck Totschlag breiter interpretiert.

Der Fortschritt der dramatischen Entwicklung hat, wie wir schon angedeutet haben, eine Versenkung des Dichters in die Seele seiner Gestalten zur Folge, eine allmähliche Emanzipation von der Schablone. Zum Teil schon bevor Richardsons Romane die Zergliederung von Seelenzuständen zu einem beliebten Motiv der epischen Kunst auch in Deutschland gemacht hatten, finden wir im Drama das psychologische Moment nachdrücklicher betont. Zunächst handelte es sich um die motivierende Darstellung von plötzlichen, gewaltsamen Gesinnungs- und Stimmungswechseln. Verlockender kann aber keiner sein, als der Umsturz, der sich zu vollziehen hat, wenn ein edler Mensch seinen besten Freund oder einen nahen Verwandten, den er eben noch freudig in seine Arme

schloss, nach kurzer Weile durchstösst, oder wenn ein mildgesinntes Welb im Auflodern ihrer Gefühle zum mordenden Stahl greift.

Jeder derartige Stoff brachte den Zwang mit sich, das innere Leben der handelnden Person bis ins einzelne zu zergliedern.

Das Motiv des jähen Umschwungs gab ausserdem Gelegenheit, der Freude, die man an der dramatischen Behandlung von Freunden- und Verwandtenmorden ohnedies im 18. Jahrhundert empfand,[1] noch mehr zu frönen.

Wenn schon Gryphius einen Totschlag behandelt, so fehlen noch die Züge, die für das 18. Jahrhundert eben die charakteristischen sind. Bassian («Papinian») ist, wenn er auch nicht als böser Mensch bezeichnet werden kann, immerhin ein Charakter, der schlimmen Einflüssen gerade so zugänglich, wie den eigenen Trieben unterworfen ist. Er empfindet es als Last, dass er den Thron mit seinem Bruder teilen muss. Der Höfling Lätus, eine Marinellinatur, sucht die geheimen Wünsche seines Königs zu schüren. Vor allen Dingen ist er bestrebt, die Empfindung Bassians auszurotten, er tue Unrecht, wenn er Getas Rechte kürze, ihn entferne oder schliesslich auch vom Thron stosse. Nicht nur Recht, geradezu Pflicht sei es für Bassian, wenn ihm am eigenen Leben und der Herrschaft gelegen wäre, Geta aus der Welt zu schaffen. Wir sind also, bevor die verhängnisvolle Unterredung der Brüder beginnt, darauf aufmerksam gemacht, dass Spannungen zwischen ihnen bestehen, dass in Bassian ein furchtbarer Verdacht Wurzel gefasst hat, ja, dass der Gedanke an des Bruders Tod ihm nicht mehr

[1] Vgl. Minor: «Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur». (Innsbruck 1880) S. 232.

fremd ist. Die Erregung Bassians, seine Erbitterung gegen Geta wird noch, bevor die Brüder zusammentreffen, durch ein weiteres Moment gesteigert: Man meldet dem Kaiser, dass Geta einen von ihm gutgeheissenen Erlass zu unterschreiben sich weigere. Lätus legt dies als Bestätigung seines Verdachtes aus. Mit bitteren Worten wird Geta empfangen; gemässigt ist seine Entgegnung. Aber er ist zu jung und heissblütig, um nicht nach einigen Augenblicken in die aufgeregte Tonart des Bruders zu verfallen. Die alte Kaiserin sucht zu vermitteln. Auf sie entladen sich jetzt die aufgepeitschten Sinne Bassians. Froh, den Kaiser vom Sohn abzulenken, wirft sie sich, um Gerechtigkeit flehend, Bassian zu Füssen. Dieser nimmt ihre Erniedrigung wortlos hin, macht keine Anstalten, die peinliche Situation zu beenden. Das entflammt Getas gerechten Zorn. Heftiger Wortwechsel entbrennt. Schärfer und stechender werden die Reden. Der Mutter einlenkende Bitten verhallen ungehört. Eine hämische Bemerkung des Höflings führt die Explosion herbei. Bassian stösst in blinder Wut auf den Bruder los.

Wenn auch dieser leidenschaftliche Streit der beiden feindlichen Brüder leichter als einer der noch zu behandelnden Fälle zum Todschlag führen konnte, so sah doch Gryphius ein, dass hier eine breitere Motivierung nötig sei. Und er hat dadurch eine Szene geschaffen, die sich an Wahrheit und dramatischer Lebendigkeit weit über die andern eigenen und zeitgenössischen Leistungen auf dem Gebiet des Dramas erhebt.

Bei Lohenstein ist in einem ähnlichen Fall die Tat rein auf Rechnung des typischen Tyrannencharakters und einer wütenden Erregung zu setzen, die der Dichter aber nicht zum Ausdruck bringt.

Ibrahim Sultan kommt, um seine Kinder zu ermorden. Die Sultaninnen leisten dem Unmenschen Widerstand und werfen sich ihm entgegen. Auch der Hofmeister der Knaben unterstützt sie. Und obwohl er ganz gemässigt zur Vernunft redet und gleicherweise den höfischen Ton wie die dem Herrn schuldige Achtung wahrt, trifft unerwarteterweise ihn des Sultans Stahl.

Der Totschlag findet sich in der Gestalt, die ihn für das 18. Jahrhundert charakteristisch macht, zuerst in Gottscheds «Deutscher Schaubühne.»

Bassian war ein von schlechten Kreaturen beeinflusster Mensch, in dessen Brust das Böse häufig über das Gute triumphierte. In Quistorps «Aurel»[1] tritt uns ein starker und edler männlicher Charakter entgegen. Bassian war in höchstem Masse über den Bruder ergrimmt; Aurel sieht in Valer den treuesten Freund. Bassian konnte durch Getas Tod nur gewinnen; für Aurel muss des Freundes Fall nur unendliches Weh

[1] Um die Mitte des 18. Jahrh. war der Begriff der Tragödie wenig scharf umrissen. Quistorp nimmt ihn für sein Werk «Aurel» in Anspruch, in dem der Held nicht Verwicklungen, die zu seinem Untergang führen, sondern einer allmählichen Befreiung, dem Leben entgegengeht, das er im 1. Akt verwirkt hatte. Ohne sich um Lessings Fortschritte zu kümmern, an dessen Urteil ihm doch sonst gelegen war (vergl. Max Koch: «Deutsche Literaturgeschichte» S. 210), bezeichnete auch Ayrenhoff seinen «Aurel» als Trauerspiel.

Ohne die Frage zu erwägen, ob Bodmer («Karl von Burgund») und Dusch («Bankrott») berechtigt waren, ihre Dramen als Trauerspiele auszugeben, wollen wir nur noch auf Pfeffels «Einsiedler» hinweisen. Was rechtfertigt hier die Bezeichnung Tragödie? Auch nicht der geringste betrübende Vorfall ereignet sich im ganzen Verlauf des Dramas. Im Gegenteil. Lauter freudige Ereignisse sind zu verzeichnen: Rückkehr eines totgeglaubten Freundes, huldvollste Zurückberufung an den königlichen Hof, Überhäufung mit Ehrenstellen und Gütern, ja schliesslich die vom Helden selbst gewünschte Verlobung der Tochter mit einem würdigen Manne. Wenn zu Beginn des Dramas von längst vergangenen traurigen Ereignissen die Rede ist, so kann dadurch doch nur der frohe Charakter des Spiels noch mehr hervorgehoben, die Bezeichnung Trauerspiel jedoch keineswegs gerechtfertigt werden.

und schwere Verwicklungen nach sich ziehen. Trotz der ungeheuren Schwierigkeiten vermag es Quistorp wahrscheinlich zu machen, dass der Freund den Freund ersticht, dass aus herzlichem Freundesgruss, aus ruhiger Unterhaltung Valers Tod entspriesst.

Es ist sehr möglich, dass Quistorp von Gryphius gelernt hat. Denn bevor er sich an seinen «Aurel» machte, war im Jahr 1741 von dem ihm nahestehenden J. E. Schlegel «die Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs» herausgegeben worden, die anregend auf ihn gewirkt haben mag. — Von einer Voraussetzung müssen wir in Quistorps Stück absehen, wenn nicht die Lebenswahrheit der Szene gestört werden soll. Aurel und Valer müssen in enger Freundschaft verbunden gedacht werden. Wenn Aurel wüsste, wie revolutionär gesinnt der Freund ist, so hätten seine Gefühle sicherlich eine starke Einbusse erlitten. Deswegen muss ihm Valers politische Gesinnung verborgen bleiben. Warum aber Valer gerade in dem Augenblick, der das Drama einleitet, dem Freund enthüllt, was er ihm bisher so streng verheimlichte, das ist in nichts begründet. Einzig das triviale Wort: «Wes das Herz voll ist, des läuft der Mund über» dürfte doch wohl nicht als genügender Grund erscheinen. Lassen wir es aber als denkbar zu, dass jetzt zum erstenmal Aurel erfährt, wie wenig kaisertreu Valer ist, so ergibt sich der weitere Verlauf der Szene mit notwendiger Folgerichtigkeit. Tödlicher Schreck ergreift Aurel über seine Entdeckung. Mit Grauen sieht er, dass nicht eine blosse Unzufriedenheitsstimmung, nicht nur jünglinghafte Freiheitsschwärmerei den Freund bewegt, dass vielmehr ein Anschlag auf des Kaisers Leben in den nächsten Augenblicken ausgeführt werden soll, und die Mitverschworenen nur auf das Zeichen warten, das Valer,

die Seele der Bewegung, geben wird. Einreden, Bitten, Warnungen prallen an Valer ab. Er hört kaum mehr auf des Freundes Worte. Seine Seele erlebt schon das grosse Ereignis der kommenden Stunde, das ihm, wenn auch vielleicht den Tod, so doch unsterblichen Ruhm bescheren wird. In Aurel tobt ein furchtbarer Kampf. Nur wenige Augenblicke noch, und das Unheil bricht herein. Niemand kann es hindern, nur er allein. Versagt er, so wird er am Tod des Kaisers mitschuldig. Trajan zu warnen ist es zu spät. Vielleicht ist er schon auf dem Weg, wo ihn das Verderben ereilen soll. An eine gewaltsame Unterdrückung der Verschwörung ist nicht mehr zu denken. So bleibt nur eines: Valer darf den Platz nicht verlassen, er darf das Zeichen nicht geben. Kein Mensch ist in der Nähe, der den Freund unschädlich machen hülfe. Die Waffe rettet allein mehr aus der drohenden Not. Und wenn einer fallen muss, so soll es denn doch der sein, der durch Beschimpfung des Kaisers, durch den schändlichen Mordanschlag Schuld auf sich geladen hat. So waren die Gedanken, die wie flüchtige Blitze Aurels Hirn durchzuckten. Schon will der Freund enteilen, da erreicht ihn noch der bannende Dolch.

Für Ayrenhoff, der denselben Stoff 1766 behandelt, war es ein Leichtes, die Ecken, die er bei Quistorp vorfand, abzuschleifen, hier und da eine bessere Motivierung oder ein spannenderes Moment anzubringen. Im grossen und ganzen aber ist der 1. Akt seines «Aurel» nur eine neue Auflage des Quistorpschen. Ayrenhoff selbst läugnet es nicht,[1] dass er in Quistorpens Stück «den Stoff zu dem Seinigen fand.» Aber er lässt sich auf keine «weitläuftige Unter-

[1] Vgl. Ayrenhoffs Anmerkungen über die 2. Abfassung des «Aurel»: «Dramatische Unterhaltungen eines k. k. Offiziers», Wien 1772.

suchung» über die Art, wie er Quistorp benutzt hat, ein. Und aus guten Gründen. Denn es wäre doch wohl ein fruchtloses Unterfangen geblieben, Sonnenfels' Auseinandersetzung in dem 31. Schreiben über die «Wienerische Schaubühne» umstossen zu wollen. Hier ist unwiderleglich klargestellt, wieviel Ayrenhoff Quistorp verdankt.

Was wir als Hauptmangel Quistorps empfunden haben, meidet Ayrenhoff. Er gibt den Grund an, warum Valer seinen Anschlag dem Freund mitteilt, — warum erst jetzt, bleibt übrigens auch hier unklar —. Aurel ist mit Valer zur Ausführung des Anschlags auserlesen. Seine Teilnahme soll mit der Konsulwürde belohnt werden. Die Gefahr, in der der Kaiser schwebt, wird noch drohender als bei Quistorp dargestellt: Ort der Unterredung ist der Vorsaal zum kaiserlichen Schlafgemach; die Stunde, in der Aurel den Anschlag erfährt, soll auch die der Ausführung sein. Der Kaiser ruht ahnungslos nebenan. Lässt Aurel den Freund nur wenige Schritte tun, so ist der Herrscher verloren. Bei Quistorp führte Freiheitsenthusiasmus allein Valer zum Mordanschlag. Hier gesellt sich noch Rachedurst für eine erlittene Kränkung hinzu. Quistorps Aurel beraubte sich nur des Freundes. Hier tötet der Held in dem Freund den künftigen Schwager und weiss, dass er sein Liebesglück vernichten wird. Im früheren Drama beschränkte sich Aurel auf Bitten und Einwände. Hier erniedrigt er sich, auf den Knien um Trajans Leben zu bitten. Er greift auch nicht gleich zur Waffe, sondern wirft sich dem in das Nebengemach drängenden Freund in den Weg, sucht ihm den Dolch zu entreissen, ringt mit ihm und stösst ihn erst, als sein eigenes Leben gefährdet ist, nieder.

Auf Ayrenhoff mag auch Lessings «Emilia Galotti»

noch befruchtend gewirkt haben. Hier steht der Vater der Tochter gegenüber, dem teuersten Wesen, das die Erde für ihn birgt. Emilia sieht klar, dass nur ihr Tod sie vor Schande bewahren kann. Über Gewalt ist sie erhaben, aber «Verführung ist die wahre Gewalt». Und Emilia hat es bereits erfahren, dass bisher ungeahnte Leidenschaften ungestillt in ihrer Brust wohnen. «Ich habe Blut, so warmes, jugendliches Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts.» Aber das genügt nicht, um Odoardo in Emilias Tod einwilligen zu lassen. Er entwindet ihr den Dolch wieder, den er ihr impulsiv bei ihren Worten gegeben hat. Er muss noch greller erfahren, was seiner Tochter wartet. Sein Ehrgefühl, sein Stolz und seine Vaterliebe müssen am wundesten Punkt getroffen werden. Erst als Emilia die Rose herunterreisst, «die nicht in das Haar einer gehört, wie mein Vater es will, dass ich werden soll», erst als Odoardo die bittere Klage hört, dass es keine Väter mehr gebe, «die, ihre Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, besten Stahl in das Herz senkten», ist er bereit, seine Ehre und Vaterliebe durch das gewaltigste Opfer zu betätigen. Und er wird, dem fremden Willen, der ihn zu leiten wusste, unterworfen, in überströmender Erregung das Werkzeug zum Selbstmord Emilias.[1]

[1] Ob Luise in Tiecks «Abschied» es darauf angelegt hat, um den Tod des immer noch geliebten Ramstein nicht überleben zu müssen, des Gatten Erregung so furchtbar zu steigern, dass er sie niederstreckt, möchte ich hier nicht näher erörtern. Jedenfalls könnte sie keine empfindlicheren Vorwürfe und Worte wählen, wenn sie diese Absicht hegte, als sie es tut. Dies stellt eine gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden Szenen in «Emilia» und dem «Abschied» her.

Väter, die ihre Kinder in Ausübung des Rechts töten, werden für das spätere Drama des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv. In folgenden Werken sind sie vertreten: Klinger: «Zwillinge»; Leisewitz: «Julius v. Tarent»; Müllner: «29. Februar»; Müllner: «Schuld» (Don Valeros will den frevlerischen Sohn durchbohren, wird aber im letzten Augenblick daran gehindert). In Arnims «Appelmännern» verurteilt der Vater den Sohn zum Tod. Verwandtes finden wir auch noch in Chamissos «Matteo Falcone».

Das gemeinsame Motiv, das die drei folgenden Totschläge: den Hermanns (Ayrenhoff), Atreus' (Ch. F. Weisse), Clerdons (Brawe: « Freigeist ») verbindet, ist Erbitterung über das Handeln des Opfers.

Für Segests Tat (Ayrenhoff: « Hermanns Tod ») liegt der Charakter des Totschlags nicht einmal unumstösslich fest. Wir können den Verdacht, Segest habe den Mordplan schon lange bei sich getragen und den ersten Vorwand benutzt, um ihn auszuführen, nicht kurzerhand von uns weisen. Die Szene, aus der sich Segest's Beweggründe mit Klarheit ergeben müssten, beschränkt sich auf eine kurze Frage und Antwort. Und Ayrenhoffs Stärke beruht nicht in prägnanter Zeichnung scharf umrissener Charaktere. Immerhin ist hier Segest edler gezeichnet als in Schlegels und Klopstocks Werken. Eine leidenschaftliche Liebe empfindet er zu Thusnelda. Die Begriffe von Ehre und Worttreue stehen nicht so klar vor seinen wie vor Hermanns Augen. Darin, dass Hermann Thusnelda den Römern zurückgibt, sieht Segest nur die Vernichtung seines Familienglücks, nur persönlich gegen ihn gerichtete Ränke. Nur diese und einen gewaltigen Schmerz empfindend, dass man die Tochter wieder von ihm gerissen hat, kann der einer Selbstbezähmung unfähige Mann in der ersten Aufwallung zur Waffe gegriffen haben, ohne von Anfang an dazu entschlossen gewesen zu sein.

Wenn Aegisth den Atreus erschlägt (Weisse: «Atreus und Thyest»), so sind wir über seine Beweggründe im klaren. Den vermeintlichen Vater liebte Aegisth ja nie. Vielmehr fühlt er sich zu Thyest, den er selbst der Rache des Bruders ausgeliefert hatte, hingezogen. Und nun soll er gezwungen werden, diesen Mann zu ermorden. Das entfremdet ihn dem Vater völlig. Als er aber gar erfährt, dass Thyest

sein Vater ist, dass ihn Atreus beinahe zu einem Vatermorde getrieben hätte, dass des Vaters Unglück, seinen Frevel und nun der Mutter Selbstmord im Grunde allein Atreus verschuldet hat, da ist die Trennung zwischen den beiden bisher nahverbundenen Menschen vollständig geworden. Den letzten Anstoss zum Mord gibt aber erst der namenlose Ekel, den Aegisth vor Atreus empfindet, als dieser, im Innern frohlockend über die Tat, die er nach seinem Wunsch vollzogen wähnt, vor dem Priester alle Schuld auf Aegisth, das Werkzeug seiner Hände, schiebt, auf ihn wütet und ihn sogar der Volksrache ausliefern will.

Während in den bisher genannten Dramen eine breitere Darstellung des Seelenzustands, in dem sich der Täter befindet, dem Totschlag vorausgeht, kann Brawe darauf verzichten. Das Publikum weiss, welcher teuflischen Intrige der edle Clerdon zum Opfer gefallen ist, — die ganzen fünf Akte handeln ja von nichts anderem. Wir sahen, dass Henley[1] es darauf abgesehen hat, den von ihm ob seiner gesunden Reinheit, seiner kräftigen Gaben, seines beglückenden Lebenskreises beneideten Clerdon zu vernichten. Wir sahen, dass es ihm gelang; dass er Clerdon erst den Gottesglauben, dann das Elternhaus, die Freunde, die Braut raubte, um ihn einem verworfenen Leben und schliess-

[1] Solche Figuren, die sich Freundeslarve vorbinden, um den Gehassten zu blindem Vertrauen, herzlicher Ergebenheit verleiten und dann verführen zu können, sind bis heute in der dramatischen Literatur beliebt. Um nur die markantesten Beispiele herauszugreifen; Shakespeare formte die grossen Vorbilder: Jago («Othello»), Edmund («König Lear»). Brawe bringt in seinem Publius Marcius («Brutus») selbst noch ein Gegenstück zu Henley auf die Bühne. Berdoa in Grabbes «Gothland» ist vielleicht der incarnierteste Satan dieser Sorte. Zawisch v. Rosenberg (Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende») und Zanga (Grillparzer: «Traum ein Leben») leiten eine gemässigtere Reihe der Verderber ein, als deren vorläufiges Endglied Doktor Gosler in Ernsts «Jugend von heute» wohl bezeichnet werden darf.

lich dem Verbrechen in die Arme zu führen. Als endlich der um sein Leben Betrogene Klarheit erhält, und der Teufel sich seiner Höllentat frohlockend noch brüstet, da bedarf es keiner weitern Begründung mehr, dass Clerdon den Unmenschen niedersticht.

Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben ») und Ugolino (Gerstenberg) stehen bitter gehassten Feinden gegenüber. Aspasia ist dem Böotarchen Archias als Geisel übergeben worden. Der vom Trunke erregte Mann sinnt darauf, das schöne junge Weib, das seine Begierde lockt, zu geniessen. Mit süssen Worten will er sie gewinnen. Aspasia antwortet ihm scharf; aber seine Lüste übertäuben jedes Gefühl des Stolzes. Selbst des Mädchens Verachtung nimmt er hin, ohne von ihr abzulassen. Sein Verlangen steigt vielmehr in demselben Masse, in dem sie ihm weiter und weiter entrückt. Mit glühenden Worten malt er ihr die Freuden der Liebe aus. Jetzt ist er in einem Stadium, wo er sich mit Gewalt erzwingen wird, was man ihm freiwillig nicht gewährt. Aspasia muss sich des Alten erwehren, wenn sie nicht ihr kostbarstes Gut verlieren soll. Sie muss für die Schmach, die des Alten Lüsternheit und seine gierigen Worte bedeuten, Genugtuung nehmen. Diese beiden Motive zwingen ihr die Waffe in die Hand. Weisse hat eingesehen, dass Vaterlandsliebe allein ein Weib nicht zur Mörderin werden lässt.

Der ausbrechende Wahnsinn verwirrt Ugolinos Sinne. Er glaubt in dem Knaben, der sich an den Vater anschmiegt, seinen Todfeind zu umarmen. Jetzt will er Rache nehmen für die Qualen, die er Ruggieri verdankt. Der vermeintliche Feind vermag dem todbringenden Druck seiner Arme zu entschlüpfen. Ugolino verfolgt ihn. Als Anselmo keine andere Rettung sieht und mit schwachen Kräften den Dolch

gegen den Vater braucht, mag der Wahn Ugolinos seinen Höhepunkt erreichen. Nach einem fürchterlichen Ringen stürzt er den Knaben mit einer tödlichen Verwundung zu Boden.

Dafür, dass das Motiv des Mordes an sich weniger Gelegenheit zu scheusslicher Verzerrung bot, als die schlesischen Dramatiker wünschten, suchen sie sich zu entschädigen. Sie malen den Mordvorgang möglichst grässlich aus; sie drängen uns die einzelnen Phasen in ihrer Greuelliebe vor die Augen und zwar tun sie dies nicht, indem sie in szenischen Bemerkungen dem Schauspieler Anweisungen für sein stummes Spiel — wie später Weisse — geben. Jede Anmerkung fehlt auch hier. Reden, die die Mörder führen, Ausrufe der Opfer oder der Umgebung sind die Mittel, auf die sie sich beschränken.

Nicht ein Stoss genügt dem wütenden Bassian (Gryphius: « Papinian ») zur Rache am Bruder. Auch nachdem Geta gefallen ist, lässt er nicht von ihm ab. Nicht die Jammerrufe Getas, nicht das schmerzliche Flehen seiner Mutter bringt ihn zur Besinnung; Gewalt muss angewandt werden. Die Fürstin, die bei der scheusslichen Szene in Ohnmacht sinkt, hat gerade noch genug Kräfte, um ihre Umgebung aufzufordern:

« — — — — O jungfern! diener! reisst
O reisst den fürsten hin, eh', eh' des brudern geist
Durch so viel stich erschöpft! »

Der blutlüsterne Lohenstein muss natürlich die Szene von Agrippinas Mord noch breiter behandeln. Sie schwebt ihm folgendermassen vor — wie er sie in der seinem Werk vorausgeschickten Inhaltsangabe skizziert: «Anicetus, Herculeus und Oloaritus brechen mit Gewalt in Agrippinas Zimmer, in welchem sie alle Ihrigen verlassen und zwar schlägt ihr Herculeus

mit einem Prügel über den Kopf, Oloaritus aber ermordet sie im Bett liegende und den nackten Leib hervorstreckende mit vielen Stichen». Noch grausamer als dieser Entwurf ist aber seine Ausführung. Agrippina sieht den Prügel. Auf ihre Frage, ob diese Waffe ihren Tod herbeiführen solle, erhält sie zur Antwort:

«Ein edler Dolch wird nur durch Weiberblut entweihet».

Der wuchtige Prügelschlag raubt ihr nicht einmal die Besinnung. Sie bietet ihren Leib den Schergen Neros, reckt ihnen die Stellen entgegen, wohin sie der Dolch treffen soll:

«Stoss, Mörder, durch das Glied, das es verschuldet hat.
Stoss durch der Brüste Milch! Die solch ein Kind gesäuget.
Stoss durch den nackten Bauch, der einen Wurm gezeuget,
Der grimmer als ein Drach und giftger als ein Molch».

Und immer noch nicht ist ihr Geist entflohen. In furchtbaren Qualen «krümmt sich die Schlange noch». Man gibt ihr weitere Streiche:

«Stoss das beherzte Schwert noch einmal ihr in Leib».

Endlich ist sie still.

«Nun liegt das stolze Tier, das aufgeblasne Weib».

Antylls Bitten (Lohenstein: «Cleopatra»), ihm das Leben zu schenken, finden taube Ohren. Ein Stoss hat ihn schon getroffen. Noch immer wehrt er sich gegen die Andrängenden. Als er sieht, dass er der Uebermacht erliegen muss, schleppt er sich an den

Altar,[1] umfasst des Gottes Bild. Er wird aber herabgerissen und endet unter den Dolchen seiner Verfolger.

Von dem Bestreben, die Mordszene durch breitere Darstellung greulicher zu gestalten, ist auch Hallmann erfüllt. Aber die hölzerne Art und Weise, mit der der überfallene Hermogenes (« Antiochus ») den Frevel beschreibt, der an ihm begangen wird, wirkt weder erregend, noch grauenvoll. Erst nach längerer Ueberlegung wird dem Leser überhaupt klar, dass während der ruhig konstatierenden Worte des Hermogenes, die Dolche seiner Gegner den Weg in seinen Körper finden:

«Besprützt des Tempels Tor mit meinem Blute nicht!
Ach! leider! werd ich denn so mördrisch zugericht!»

Die weiteren Mordszenen, die sich bei Lohenstein noch finden, sind episodenhaft und daher knapp behandelt.

Für Weise ist es, wie wir gesehen haben, überhaupt charakteristisch, dass er an allen Todesszenen rasch vorübereilt. Und die Gottsched'sche Theorie, die das Sterben tunlichst hinter die Bühne verlegt haben will, und wenn dieser Forderung nicht genügt werden kann, eine möglichst unblutige und gedrängte Darstellung des Todes verlangt, bleibt ebenfalls bei dem Mordakte nicht lange stehen. Alle noch zu behandelnden Fälle haben also die Kürze des Mordvorganges miteinander gemein.

---

[1] Dass der Verfolgte in höchster Todesangst, wenn kein anderes Mittel mehr fruchtet, am geheiligten Altar Schutz sucht, trotzdem von den entmenschten Mördern niedergestossen wird, ist auf noch grausamere Art in dem nur erzählten Tod des Leo Armenius (Gryphius) und gemässigter in Weises «Masaniello» (Bizarro) verwendet.

Nur durch den Ausruf des tödlich getroffenen Opfers: «Ach! Mutter helft, ich sterb!» kennzeichnet Lohenstein, dass Ibrahim Sultan einen der Knaben niedergestossen hat. Der Mangel jeglicher szenischen Bemerkung hat hier wieder zur Folge, dass erst eingehenderes Nachdenken uns die Vorgänge, die dem Dichter vorschweben, nahbringt. Die Frauen und Kinder scheinen sich alle vor Ibrahim niedergeworfen zu haben und ihm flehend, vielleicht seine Knie umarmend oder den Saum seines Gewands küssend, nahgekommen zu sein. Mildere Regungen tauchen selbst in des Sultans Brust auf. Gleichsam um sich nicht von ihnen übertölpeln zu lassen, um seine rohe Kraft wiederzugewinnen, wenn er erst Blut sähe und man ihm unter Verwünschungen und Flüchen entgegenträte, muss er mit der Waffe wild um sich gestossen und dabei den Knaben tödlich getroffen haben.

Dieser Fall, dass die Ermordung nur durch einen Aufschrei des Opfers vergegenwärtigt wird, steht vereinzelt da.

Christian Weise greift zu einem Mittel, das Missverständnisse ausschliesst. Entsprechend seiner mehr epischen als dramatischen Begabung, bringt er den Mordvorgang allein in einer szenischen Anmerkung zur Darstellung. Die szenische Bemerkung wird hier nicht einmal durch Ausrufe u. dgl. unterstützt und illustriert.

Als Markgraf Ancre sich mit gezogenem Degen den Eintritt in das Schloss, der ihm von der Wache verwehrt wird, erzwingen will, ruft der Hauptmann seine Leute heraus. Wie sich dann die Scene weiter entwickelt, ergeben allein folgende Worte: «Sie kommen insgesamt heraus und schreyen: schiess tod! schlag zu! in währendem Geschrey geschehen vier Schüsse, damit fällt der Markgraf zu Boden».

Auch Bizarros und Caraffas (Chr. Weise: «Masaniello») Ermordung geht ohne eine Aeusserung des Opfers vor sich. In beiden Fällen folgt auf eine Drohung nur die Bemerkung: «Sie laufen hin und stechen ihn» (Bizarro). «Er schneidet ihm mit einem Messer den Kopf ab» (Caraffa). [1]

Dass Theude ermordet wird (Klopstock: «Hermanns Tod»), ergibt sich wie der Mord, den er selbst gleichzeitig begeht, nur aus der Bemerkung: «Theude springt auf Ingomar zu, tötet ihn mit dem Dolche und wird gleich von Kriegsgefährten getötet».

Auch Anselmos Ermordung (Gerstenberg: «Ugolino») wird in eine Anmerkung zusammengedrängt.

Zapor (Breithaupt: «Renegat») hat endlich doch nach langem Seelenkampf seinen Entschluss durchgeführt. Er war energisch auf den Betenden zugeschritten. Die herrschende Dunkelheit auf der Bühne lässt uns selbst zwar den Vorgang nicht verfolgen, aber «man hört ein klägliches Geschrey».

Die überwiegende Anzahl von Mordvorgängen wird dadurch wiedergegeben, dass der Mörder mit einem ihn selbst noch anspornenden Ausruf oder einer Verwünschung den Streich führt, und danach eine szenische Bemerkung noch die weiteren Anhaltspunkte gibt. Bei der Ermordung des Hofmeisters in «Ibrahim Sultan» (Lohenstein) vertritt die Stelle dieser Anmerkung Fatimes Ausruf: «Hilf Himmel, er vergeht!»

Je nach dem Inhalt der den Mordstreich begleitenden Worte bedeutet hier die szenische Be-

[1] Wie wir uns das Abschneiden des Kopfes vorzustellen haben, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls bedeutet es nicht nur so viel wie «er durchsticht ihm die Kehle», denn der Mörder lässt sich gleich nach der blutigen Tat eine Stange geben, auf die er Herzog Caraffas Haupt steckt. Wieder ein Moment, das zur Illustration der damals herrschenden Greuellust dienen kann.

merkung die notwendige Erläuterung des Ausrufs oder nur einen Wink für die Schauspieler. Die Antwort, die auf Masaniellos (Weise) Frage: «Hier bin ich, ihr lieben Brüder, was habt ihr zu tun?» in einem: «Dieses haben wir zu tun» besteht, muss durch die Worte: «Sie geben alle Vier zugleich Feuer» erklärt werden.

Ebenso erfordert der Ausruf Aspasias (Weisse: «Befreyung von Theben»): «Heil dir, mein Vaterland!» das erläuternde: «Sie stösst ihm den Dolch in den Rücken».

Aehnlich verhält es sich, wenn die Aeusserung des Mörders eine Antwort auf des Opfers vorhergehende Worte bedeutet. Auch hier ist die szenische Bemerkung zur Vermeidung von Unklarheiten am Platz. Z. B. in der Emilia Galotti: «Solcher Väter gibt es keine mehr» . . . . . «Doch, meine Tochter, doch (indem er sie durchsticht)». Ebenso in Weisses «Atreus und Thyest». Atreus wütet gegen Aegisth, dessen er sich nach vermeintlich vollbrachter Tat durch Verrat entledigen will: «Fort, dass das Volk den Mörder des Thyest zerfleische! fort!» «Das bin ich nicht — doch deiner will ich seyn! —» lautet Aegisths Erwiderung, die unverständlich bliebe, wenn nicht die Bemerkung folgte: «Er stösst dem Atreus das Schwert in die Seite.»

Wenn der Ausruf «so stirb» (Ayrenhoff: «Aurel») oder ähnlich lautet: «Stirb, Schänder meiner Ehre!» (Ayrenhoff: «Hermann») «Elende, stirb!» (Wieland: «Rosemunde») oder das hölzerne «So sprich auch deinen Vätern zu!» (Quistorp: «Aurel»), so ist der Vorgang genügend erhellt, und man bedarf nur der kürzesten Konstatierung des Vorfalls.

In zwei noch hierher gehörigen Fällen ist die szenische Bemerkung dominierend und ein Ausruf des

Mörders dient nur zur dramatischen Belebung des Vorganges. Einmal in Weisses «Mustapha und Zeangir»: Soliman hat seine Sklaven auf den Sohn gehetzt. «Sie fallen über ihn her und ermorden ihn». Die einzelnen Streiche, die den Sohn treffen, entringen dem Tyrannen, der im Geiste ebenfalls die Waffe gegen Mustaphas Brust führt, die abgebrochenen Laute: «Ha! dies — und dies —»[1]

Zum andern in Grimms «Banise»: «Chaumigrem springt auf und indem er sich nach dem Messer bückt, wirft der Priester das Priesterkleid von sich, und erwürgt ihn mit dem Stricke». Diese Tat begleitet er mit den Worten:

«Schau, Wütrich, wie man Gott ein schuldig Opfer bringt».

Die Schlesier erfreuten sich nur an der blutigen Ausschmückung der Tat. Sterbeszenen sind nicht nach ihrem Geschmack. So sinken, nachdem sie den Todesstreich erhalten haben, Agrippina (Lohenstein), Antyll (Lohenstein: «Cleopatra»), der Hofmeister Schatradeler Agasi (Lohenstein: «Ibrahim Sultan») sofort lautlos nieder. Auch Weise, der vermieden hat, die Mordszenen dramatisch zu beleben, lässt es bei einem stummen Zusammenbrechen der Getroffenen bewenden.[2] [Bizarro Caraffa, («Masaniello») Ancre]. Wenn dem zu Tode Getroffenen noch eine Lebensäusserung vergönnt ist, beschränkt sich diese im schlesischen und Weiseschen Drama auf einen kurzen Ausruf, wie «O Bruder, o Sever, o Mutter» (Geta in

[1] Als der kleine Anselmo (Gerstenberg: «Ugolino») sich nicht mehr anders zu helfen weiss vor dem totdrohenden Vater, stösst er unter denselben Ausrufen ein paarmal mit dem Dolche nach ihm: «Da, Tiger, nimm dies, und dies, und dies» —

[2] Im 18. Jahrhundert finden wir nur einen Fall, in dem der Getroffene lautlos niederstürzt: Der episodenhafte Tod Theudes in Klopstocks «Hermanns Tod».

Gryphius: «Papinian»), « ach Mutter helft, ich sterb », (Murat in Lohenstein: « Ibrahim Sultan »). Masaniellos Aufschrei ist schon wieder viel zu unwirklich gedehnt: « O ihr Verräter und undankbaren Leute ».

Im 18. Jahrhundert stehen die Fälle, in denen das Opfer sofort sterbend hinsinkt, vereinzelt da. Man bevorzugt längere Sterbeszenen, derentwegen man vielfach den Tod überhaupt nur auf die Bühne brachte. In einem eigenen Kapitel soll darauf zurückgekommen werden. Hier genügt die Erwähnung der Ausnahmen. Für die Erwürgungsszene ist es selbstverständlich, dass der Tod unmittelbar eintritt. Chaumigrem (Grimm: « Banise ») presst nur noch röchelnd: « Verrätherey » hervor.

Nichtssagend und conventionell ist Valers Ausruf bei Ayrenhoff (« Aurel »): « O Himmel! », während sein Vorgänger Quistorp statt dessen einen feinsinnigen Einfall Platz greifen liess, den aber offenbar Ayrenhoff gar nicht verstand. Auch Quistorp lässt seinen Valer nur mit einem Ausruf verscheiden. Aber was liegt nicht alles in dem hervorgestossenen «Trajan!» Wie ist gerade dieser Ausruf dazu angetan, die Zeichnung von Valers Charakter zu vervollständigen. Valer lebte nur noch in Gedanken an die Verschwörung und an den Ruhm, den er durch den Fall des Kaisers erringen wird. So denkt er auch in dem Augenblick, als ihn der Tod berührt, nicht daran, dass es der Freund ist, von dem er ihn empfängt; nicht an das, was ihm zerstört wird, nicht an die, die er zurücklässt. Er fühlt nur das eine, dass sein Anschlag vereitelt ist, dass die Grösse, die er für sich erträumt, an der Luft zerging, dass der Verhasste noch weiter leben wird. Und so stösst er in ohnmächtiger Wut mit seinen letzten Kräften noch den Namen dessen hervor, für den sein Tod Leben bedeutet.

An Wielands Singspiel: «Rosemunde» dürfen wir nicht denselben Massstab wie an das streng literarische Drama legen. Der Dichter will ja in diesem Operntext nur eine Grundstimmung geben, die erst vom Komponisten ausgearbeitet werden soll. Deswegen bleiben seine Charaktere im Typischen stecken; deswegen lässt er den Vorhang fallen, als das effektvollste Bild vor unsere Augen getreten ist. Was kann auch die Personifikation der beglückenden Liebe, Rosemunde, deren Schuld nicht zur Verdunklung, im Gegenteil zur Verklärung ihrer Erscheinung beiträgt, in ihrer Hingabe sterbend für andere Worte finden, als die: «Ich sterb — in deinen Armen».

Der Ort bleibt bei der Ermordung meist ganz ohne Bedeutung. Wenn man die Tat als besonders verabscheuenswert hinstellen will, verlegt man sie an eine geweihte Stätte. Hermogenes (Hallmann: «Antiochus») wird auf einem Friedhof, Antyll (Lohenstein: «Cleopatra») und Bizarro (Weise: «Masaniello») im Tempel ermordet. In Grimms «Banise» ist diese Unterstützung des grauenvollen und frevelhaften Eindrucks durch den heiligen Ort nicht beabsichtigt; es vollzieht sich ja nur die gerechte Sühne am Tyrannen.

Dass Ayrenhoff die wichtige Unterredung der beiden Freunde in den Vorsaal verlegt, der zum kaiserlichen Schlafgemach führt, wurde schon an anderer Stelle als effektsteigerndes Moment nachgewiesen.

Der Kerker zu Pisa (Gerstenberg: «Ugolino») gibt von allem Anfang an den stimmungsvollen Hintergrund für die furchtbaren Vorgänge.

Auch die andern Hilfsmittel, die zur Erhöhung der Wirkung beitragen können, bleiben meist unberücksichtigt. In der Regel sind es wieder dieselben Dichter, die an ihre Zuziehung denken. Hallmann

verlegt die Ermordung Hermogenes' in die Nacht; denn der zu Hilfe eilende Terpander tritt mit den Worten auf: « Welch Winseln reisset mich aus meiner Ruhekammer? » Ebenso ist es tiefe Nachtstunde, als Valer den Aurel zur Beteiligung am Anschlag auffordert (Ayrenhoff).

Mit der Verlegung der Szenen in die Nachtstunden ist das stimmungserhöhende Moment der Dunkelheit gegeben, die schon an und für sich eine grössere Spannung in uns auslöst. Unsichere Beleuchtung durch ein paar flackernde Lichter auf Wandleuchtern [1] erhöht noch die Wirkung.

Da Zapor in der Mordszene des « Renegaten » (Breithaupt) seinen Vater nicht erkennen, ihn vielmehr für seinen Feind Welwood halten soll, darf die Bühne nur schwach erhellt sein. Ob es Breithaupt zu Bewusstsein kam, dass er durch Erfüllung dieser praktischen Forderung den Eindruck dieser Szene steigere, mag dahingestellt bleiben.

Gerstenberg, der überhaupt das Milieu zur Erhöhung seiner Effekte wo es nur immer geht, beizieht, macht natürlich von dem im Kerker herrschenden Dunkel, wie wir besonders bei Francescos Tod noch sehen werden, ergiebigen Gebrauch [2] (vergl. Kapitel « Sterbeszene » S. 172). Während des ganzen Verlaufs des «Ugolino» denkt sich Gerstenberg überdies noch die schaurig-furchtbaren Vorgänge von einem den Turm umtobenden Sturm begleitet, denn er schreibt vor: «Die Zeit der Vorstellung ist eine stürmische Nacht.»

---

[1] Vergl. Ayrenhoff: «Aurel» 1. Akt.

[2] Die dem Drama vorausgeschickte Bemerkung lautet: «Die Szene ist ein schwach erleuchtetes Zimmer im Turm». Vergl. Gerstenberg «Vermischte Schriften» Altona 1815. 1. Bd. S. 380.

Durch Gift.

Die schlesischen Dramatiker vermeiden den Gebrauch des Mordes durch Gift, weil dieses Motiv keine ihrem Geschmack genügend greuelvolle Ausbeute verheisst. Weise bringt einen Giftmord auf die Bühne, da er in einer solchen Szene seinen groben Naturalismus entladen kann. Aber erst im 18. Jahrhundert kehrt dies Element öfters wieder.

Julius Petersen (« Schiller und die Bühne », Palästra XXXII S. 358) nennt die Vergiftung «die bevorzugteste Todesart im ganzen Drama des 18. Jahrhunderts » und führt diese Vorliebe auf Gottscheds Empfehlung zurück, man solle die schnellste, unblutigste und gemässigteste Todesart wählen. Zweierlei in dieser Ansicht bedarf der Berichtigung. Erstlich ist der Gifttod keineswegs die bevorzugte Todesart dieses Zeitalters. In den von mir behandelten Dramen des 18. Jahrhunderts (vor Gœthe) sterben an Gift sieben Personen, während zweiundvierzig den Wunden, die Dolch oder Schwert verursachten, erliegen. Zum andern ist der Gifttod keineswegs die schnellste oder massvollste Todesart. Viel längere Zeit nimmt er in der Regel in Anspruch als andere gewaltsame Todesfälle, besonders als Morde, bei denen oft der Augenblick, in dem der Streich geführt wird, der Augenblick des Todes ist. Auf den Vergiftungsmoment folgt dagegen regelmässig eine längere Sterbeszene. Schliesslich bleiben « die Qualen des dahinblutenden Opfers » bei den meisten Dichtern derart unberücksichtigt, dass wir dies häufig als Mangel empfinden. (Ich verweise auf das Kapitel « Sterbeszene ».) Die Wirkungen des Gifts dagegen werden besonders von Weisse und Gerstenberg, auf die fünf von den genannten sieben Fällen kommen, greuelhaft ausgemalt.

Weisses «Rosemunde» konnte zum Beispiel «wegen des Schrecklichen der Handlung» auf dem Theater «keine Wirkung tun» und ward vom Repertoir abgesetzt.[1]

Übrigens lässt Gottsched selbst einige Bedenken gegen den «auf dem Schauplatz» dargestellten Gifttod laut werden: «Er würde wohl nicht lebhaft genug können vorgestellt werden. Sollte es aber lebhaft genug seyn: So dürfen die Spannungen der Glieder, das Verdrehen der Augen und andere heftige Leibesbewegungen unanständig werden».[2] Wenige Zeilen vorher ist der Rat zu lesen, man solle den Vergifteten dann auftreten lassen, «wenn die Vorboten des nahen Todes zu erkennen sind.» Jetzt soll auf einmal dasselbe Moment den Zeitpunkt angeben, an dem man den Sterbenden hinter die Szene zu bringen hat; denn: «es ist also besser, dass man ihn entferne». Es ist kaum glaublich, dass solch krasse Widersprüche in derselben Abhandlung, kaum durch einige Buchstaben getrennt, möglich sind.

Mit einer Ausnahme wird die Vergiftung immer durch einen Trank herbeigeführt. Der arme Betteljunge Tobias (Weise: «König Wenzel») allein erhält in einem Zuckerbrot das Gift.

Sara (Lessing), Sophronia (Cronegk: «Olinth und Sophronia»), und Francesco (Gerstenberg: «Ugolino») nehmen den Trank hinter der Szene zu sich. Für Lessing und Gerstenberg ist dies zu einem Moment dramatischer Spannung gestaltet, wie wir später noch sehen werden.[3] Der Grund jedoch, weswegen Cro-

---

[1] Minor: «Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur» S. 222 f.

[2] Beyträge z. Krit. Hist. IV. 15. St. S. 402.

[3] s. Kapitel Sterbeszene S. 158 ff.

negks Ergänzer Sophronia abgehen, ihr hinter der Bühne den Trank reichen und sie dann sofort wieder auftreten lässt, liegt in der missverstandenen Ausführung des eben gestreiften Gottschedschen Ratschlages. In den «Beyträgen» ist zu lesen[1]: «Man kann den Menschen nicht auf der Bühne den Giftbecher trinken lassen und dann so lange auf dem Schauplatz halten bis die Wirkungen des Gifts sich eräugnen». Deshalb solle der Vergiftete erst dann auf die Szene kommen, «wenn das Zucken der Glieder, die Schwachheit des Körpers, und andere Vorboten des nahen Todes zu erkennen sind». Und warum dies? Dem Verfasser der «Beyträge» ist kein schnellwirkendes Gift bekannt: «Gift tötet nicht so bald».

Die Fälle, in denen das Gift nicht auf der Bühne gereicht wird, wir also nur die Sterbeszene miterleben, werden wir wie die dem Vergiftungsakt auf der Bühne folgenden Phasen, in einem eigenen Kapitel, das alle Sterbeszenen umschliesst, behandeln.

Es bleibt uns demnach nur noch wenig über den Giftmord zu sagen.

In den einzelnen Situationen lässt sich kaum Gleichartiges finden.

Der Vergiftungsszene in «König Wenzel» (Weise) drückt der Zufall den Stempel auf. Weder der König noch der Betteljunge weiss vom unheilvollen Charakter des Backwerks. Wir finden hier zum erstenmal, dass durch eine Verwechslung ein anderer dem Tod anheimfällt als der, der ihm geweiht war. Aber noch ist hier dies Motiv nicht so gewendet und nach der Richtung hin ausgebeutet, die es später zu einem beliebten Requisit des Dramatikers machte. Im 18. Jahr-

[1] IV. Stück 15 S. 401 f.

hundert gebraucht man Verwechslungen,[1] um die Tragik zu steigern, um nicht nur das Opfer, sondern auch den Täter ins Unglück zu stürzen. Hier aber wird gerade durch die Verwechslung der Tod vom Haupt des Königs abgewandt und führt zum Ende einer episodenhaften Nebenfigur, das jeder Tragik entbehrt.

In Weisses «Rosemunde» liegt ein wohldurchdachter Mordplan der Gattin vor. Sie hat sich auf alle Fälle vorbereitet. Und es kommt ihr diese Vorsicht zu gut. Denn als Hellmich den Dolch bemerkt, den sie in der Hand verborgen hält, um ihn, während der Gatte sie liebend umschlingt, in dessen Körper zu stossen, bleibt ihr noch der Giftbecher. Eine Fabel, die sie erdichtet, erklärt dem Gatten die Waffe in ihrer Hand und wiegt ihn in die blindeste Sorglosigkeit. Sie schiebt einfach den Mordplan der unschuldigen Tochter unter und erklärt sich für Hellmichs Retterin.[2]

Krispus (Weisse) steht vor dem Dilemma, entweder sich schriftlich des geziehenen Frevels schuldig zu bekennen oder seine Weigerung durch den Tod zu büssen. Er wählt den Tod.

Während er einem moralischen Zwang unterliegt, müssen die beiden Rosemunden der Gewalt weichen. Weisses Scheusal wird von Hellmich erst angesichts des Todes, den er durch ihre Hand erleidet, erkannt. Er zwingt sie, indem er ihr den Dolch auf die Brust

---

[1] Breithaupt: «Renegat», Gerstenberg: «Ugolino», Schiller: «Fiesco»; besonders aber die Schicksalstragödie liebt das Verwechslungsmotiv: Z. Werner «24. Februar»; ausserdem kehrt es wieder in Kleists «Schroffenstein», Grillparzers «Ahnfrau» und «Treuer Diener seines Herrn».

[2] Eine Umkehrung des wahren Sachverhalts aus Politik, wie sie Fausta (Weisse: «Krispus») aus Rache und Furcht vor den Folgen ihrer dem Krispus entdeckten Leidenschaft vornimmt, indem sie den Stiefsohn der frevlerischen Begierde anklagt, sich zur beleidigten Unschuld erhebt.

setzt, den Rest, den er im Giftbecher liess, auszutrinken.[1]

Auch Wielands «Rosemunde» bleibt nur die Wahl zwischen Dolch und Gift.

[1] Dem trotz alles Sträubens als guten Shakespearekenner entlarvten Ch. F. Weisse (vergl. Weisses Vorwort zu «Richard III.» und Lessings Hamb. Dramaturgie 73. Stück.) hat hier sicherlich die letzte Szene des Hamlet vorgeschwebt.

Selbstmord.

Was den Gebrauch des Selbstmords als dramatischen Motivs zur Zeit der Schlesier betrifft, so können wir auf das beim Mord Gesagte zurückverweisen.

Auch der Selbstmord konnte nicht genügend im Sinn einer greuel- und blutlüsternen Verzerrungswut ausgebeutet werden. Daher lassen ihn Gryphius, Hallmann und Haugwitz ganz ausser acht. Wenn ihn Lohenstein verwendet, so tut er dies in erster Linie nur da, wo es durch die geschichtliche Überlieferung gefordert wird: Cleopatra und Anton (« Cleopatra »), Seneca und Pauline (« Epicharis »), Sophonisbe. Oder er wünscht, durch einen aus freien Stücken episodenhaft eingefügten Selbstmord das Gesamtbild noch blutiger zu gestalten, ohne dass er viel Zeit oder Mühe darauf verwenden muss. Der zuletzt angeführte Wunsch kann uns die ohne innere Veranlassung in der « Cleopatra », « Agrippina » und « Sophonisbe » angehäuften Selbstmorde von Freigelassenen erklären. Nur in «Ibrahim Sultan » mögen wir dem Dichter zwingende, innere Gründe dafür zubilligen, dass er Ambre in den Tod gehen lässt.

Die Fabel keiner seiner Stücke nötigte Christian Weise, zum Tod durch eigene Hand zu greifen, und so bleibt bei ihm natürlich das Selbstmordmotiv völlig unbeachtet.

Gottsched und seine Zeitgenossen begrüssten mit Freude die Möglichkeit, den Tod, der Greuel und des Schreckhaften entkleidet, in Gestalt eines gefassten,

freiwilligen Endes auf die Bühne bringen zu können. Noch mehr mag sie der kurze Verlauf den der Selbstmord gestattet, zu ihrer Vorliebe für dies Motiv veranlasst haben.

Lohenstein bevorzugt zur Begründung seiner Selbstmorde den Zwang. Diejenigen Teilnehmer an der Verschwörung gegen Nero, deren Haupt nicht unter dem Henkerbeil fällt, werden verurteilt, sich selbst das Leben zu nehmen. Sophonisbe erhält vom eigenen Gatten den Giftbecher mit der Aufforderung, ein Ende zu machen. Sie hätte allerdings auch ohnedies Selbstmord begangen. Der Schmach, die ihr von den Römern drohte, musste sie aus dem Wege gehen.

Und damit sind wir zum zweiten Motiv gekommen, das Lohenstein verwendet: ebenfalls Zwang, aber nicht mehr der unmittelbare im engsten Sinn des Wortes, sondern ein Zwang mehr psychischer Natur. Wie Sophonisbe darf auch Cleopatra nicht zuwarten, bis man über sie Schande häuft, die schlimmer ist, als der Tod. Ambre (« Ibrahim Sultan ») kann die hündische Schändung, die der rohe Gewalthaber in rasender Brunst an ihr verübt hat, nicht überleben. Auch weiss sie genau, dass ihr Selbstmord die ihr Wohlgesinnten zu noch blutigerer Rache peitschen wird, als dies die Schändung allein getan hätte. Epicharis hat für ihre Zukunft nur Aussicht auf die schlimmsten Foltern, die immer bis zu dem Augenblick, da ihr Leben zu enden droht, gesteigert, dann aber ausgesetzt werden, um sich zu wiederholen, wenn das arme Opfer sie zu ertragen wieder imstande ist.

Auf einen freiwilligen Entschluss geht nur Paulines (« Epicharis ») und Antons (« Cleopatra ») Selbstmord zurück, die beide nicht den Tod des Liebsten überdauern wollen. Aus freien Stücken geben sich

meist auch die Freigelassenen den Tod, für die oft der unzähligemale variierte Satz:

« Ein Knecht soll, wenn der Herr stirbt nicht bei Leben sein »

(«Cleopatra»: Eros) als Grund angegeben wird. Allerdings sind bisweilen als mitspielende Momente Furcht vor drohendem Unheil beiläufig genannt.

Dem gegenüber ist es für das neue Jahrhundert charakteristisch, dass wir den durch Urteilspruch erzwungenen Selbstmord nur noch einmal wiederfinden (Kleist: « Seneca »), wo ihn die Fabel des Stücks bedingt.

Furcht vor dem drohenden Tod oder schwerer Strafe ist nur in vier Fällen noch massgebend: für Xemin (Grimm: « Banise »), Araspes (Gottschedin: « Panthea »), Paulus (Ayrenhoff: « Aurel ») und Ugolino (Gerstenberg). Alle andern Selbstmorde, und es gibt deren nach Gottsched eine erhebliche Zahl, gehen auf rein seelische Beweggründe zurück. Schon bei den drei letztgenannten war der äussere Zwang nicht mehr allein wirkend. Am häufigsten drückt Verzweiflung über den Tod einer geliebten Person dem Hinterbleibenden die Mordwaffe in die Hand. Allein bestimmender Faktor ist dies für Pompeia (Kleist: « Seneca »), Thusnelda (Ayrenhoff: « Hermanns Tod »), Zeangir (Weisse: « Mustapha »), Aspasia (Weisse: «Befreyung von Theben»), Romeo und Julia (Weisse.) Aber auch bei der Mehrzahl der Gestalten, die jetzt noch zu nennen sind, spielt der Schmerz über den Hingang eines teuren Menschen als Motiv mit herein.

Kummer über den Verlust des Geliebten und Verzweiflung angesichts des Unheils, das sie hereinstürzen wähnt, übertäubt den Lebenswillen Didos (Schlegel). Die entsetzliche Klarheit, die ihr die letzten Stunden gebracht haben, lässt Pelopia (Weisse: « Atreus und Thyest ») im Tode Schutz suchen.

Reue über eine eigene Tat treibt Araspes (Gottschedin: «Panthea»), Zapor (Breithaupt: «Renegat»), Clerdon (Brawe: «Freygeist»), Marcius (Brawe: «Brutus»), Paulus (Ayrenhoff: «Aurel»), Gambriv (Klopstock: «Hermanns Tod») und Fausta (Weisse: «Krispus») in den Tod.

Die höherstehenden Dichter emanzipieren die Motive zum Selbstmord von dem egoistisch-persönlichen Kreis, der ihre Helden umschliesst. Cato (Gottsched) stirbt, niedergedrückt durch den Fall des über alles geliebten Rom, den er nicht hindern kann; Codrus (Cronegk), damit der delphische Spruch zugunsten seiner Vaterstadt in Erfüllung gehe; Brutus (Brawe), damit sein Sohn nicht zum Vatermörder werde, und Philotas (Lessing), der den Höhepunkt des nicht aus selbstischen Motiven entspringenden freiwilligen Selbstmords darstellt, weil er seinem Vater und Reich nicht die Möglichkeit rauben will, den glänzenden Sieg und die Gefangennahme des feindlichen Königsohnes uneingeengt auszubeuten.

Da der Selbstmord einer Ausschmückung, die die Greuelliebe des Publikums befriedigte, noch grössere Schwierigkeiten entgegenstellt als der Mord, darf sich Lohenstein wenigstens die spärlich gebotenen Gelegenheiten zu grässlichen Bildern nicht entgehen lassen.

Vor allen Dingen muss der Augenblick, in dem sich der Todeskandidat den tötenden Stoss versetzt oder Gift zu sich nimmt, stets vor unsere Augen gebracht werden. Es ist dies ja allerdings auch das nächstliegende, zumal wenn man nicht viel Zeit auf den Selbstmord verwenden will.

Die Ängstlichkeit, mit der Gottsched wenigstens theoretisch gegen die Darstellung alles Schreckhaften auf der Bühne zu Felde zog, führte ihn dazu, den eigentlichen Selbstmordakt hinter die Szene zu ver-

legen. Er vermutete wohl nicht, dass er dadurch gerade seine Absichten ins Gegenteil verkehrte (siehe Kapitel «Sterbeszene» S. 155 ff. und S. 172 f.). J. E. Schlegel, E. v. Kleist und Brawe ahmten ihm nach. Der kurze, gegen die Brust geführte Dolchstoss, der ja eigentlich die Tat nur andeuten kann, ist wohl kaum imstand, einen greulichen Eindruck zu verursachen. Überdies kann ja der Lebensmüde im Augenblick der Tat durch Gruppierung der Anwesenden den Blicken des Publikums entzogen werden.[1] Ausser den genannten dachte auch kein Dichter des 18. Jahrhunderts daran, wenn schon der Selbstmörder auf der Bühne sterben sollte, ihn die Waffe erst hinter der Szene gegen sich führen zu lassen und ihn dann noch seinem Publikum vorzuführen.

Ich glaube nicht, dass es die Furcht vor greulicher Wirkung war, die Brawe in «Brutus» veranlasste, den Vorhang fallen zu lassen, während Marcius den Dolch gegen sich führt. Wie Gerstenberg im «Ugolino», wird auch er diesen Abschluss für wirksamer angesehen haben als jeden andern.

Im Vorstehenden ist schon miteingeschlossen, dass das 18. Jahrhundert für den dramatischen Selbstmord ausschliesslich die Waffe zur Anwendung bringt. — Romeo (Weisse) bildet die einzige Ausnahme. — Mit Gedankenschnelle wird der Stoss geführt.

Anders war dies bei Lohenstein.

In «Sophonisbe» und der «Cleopatra» stand ihm die Wahl der Todesart nicht mehr frei. Die Geschichte spricht in beiden Fällen von Selbstmord durch Gift. Auch hatte Philipp von Zesens Roman «Die afrikanische Sophonisbe» — Lohensteins Vorbild — diese Todesart behandelt.

---

[1] Vgl. Beyträge IV. 15. S. 401.

Der Dichter konnte aber ja durch die Verzerrung der Sterbeszene noch seine Rechnung finden.

Wenn er sich bei der « Epicharis » für die Erdrosslung entschied, so mag sich das nur daraus erklären, dass ihm jede andere Todesart in diesem Fall ausgeschlossen schien. Um ergötzliche Schauspiele dem Kaiser zu bereiten, war man — wie wir wissen — darauf bedacht, der Epicharis Leben mit aller nur erdenklichen Kunst zu verlängern. Man wird ihr jede Waffe aus dem Weg geräumt, jede Möglichkeit zum Selbstmord tunlichst ferngehalten haben. Da war es nun ein ganz kluger Gedanke Lohensteins, Epicharis in der Binde, mit der man ihren Kopf an den Folterpfahl zurückgebunden hatte, den Tod finden zu lassen. Ein anderes Ende wäre kaum angebracht gewesen. Der Dichter hätte denn das Drama mit einem Befehl Neros schliessen lassen wollen, ähnlich dem Marc Aurels, der Felicitas einkerkern heisst, bis sie « in stanck und ach und koth und weh verschmachte » (Causin: « Felicitas »). Die Art und Weise, wie Lohenstein diesen Gedanken ausführte, kann allerdings nicht als glücklich bezeichnet werden. Aus den Schimpfreden, die Epicharis gegen Neros führt, ist klar zu ersehen, dass sie die Pläne des Tyrannen, an ihren Foltern weiterhin Ergötzen zu finden, durchkreuzen will. Nicht genug damit, sie muss ihm noch triumphierend zurufen:

« Schau aber, Bluthund, her hier in der Folterbinden
Wird itzt Epicharis des Sterbens Hafen finden. »

Obwohl Nero, kaum dass er diese Worte vernommen hat, befiehlt: « Verwehrt es, sie will sich erwürgen », findet der Henker nur noch eine Tote.

Kann Epicharis so sicher sein, ihre Absicht zu erreichen, dass sie die Anwesenden noch auf ihr Vor-

haben aufmerksam macht? Müsste sie nicht vielmehr zur Ausführung ihres Plans einen Augenblick wählen, in dem sie ganz unbeachtet ist? Lässt es sich denken, dass die auf die fürchterlichste Weise gefolterte Frau, deren Körper kaum mehr an menschliche Formen erinnert,[1] ausser zu den anstrengendsten Reden auch noch die Kraft zu einem solchen Gewaltakt besitzt? Wir glauben kaum, diese Fragen zugunsten Lohensteins beantworten zu können.

Beim Selbstmord durch den Stahl kann Lohenstein in seinem Element schwelgen. Nicht wie im 18. Jahrhundert darf ein rasch geführter Stoss das Opfer dem Tode nahbringen. Langsam bohrt sich der Selbstmörder den Stahl in die Brust. Eros (« Cleopatra ») macht den Herrn darauf aufmerksam, wie die Waffe sich immer tiefer und tiefer in seine Brust einsauge. Charmium (« Cleopatra ») jubelt, während sie die Waffe in ihren Körper hineinpresst: « Schaut, wie das Blut schon spritzt. »

Nur Anton («Cleopatra»), Agrippinas Freigelassener Mnester und Ambre (« Ibrahim Sultan ») treffen sich in raschem Stoss.

Noch mehr als das langsame Eindrücken des Stahls in den Körper entspricht das « Zerkerben der Pulsadern » Lohensteins Wünschen. In der « Epicharis » wendet er diese Art, die Waffe zum Selbstmord zu gebrauchen, allein fünfmal an. Während der Totgeweihte sich den Puls öffnet, lenkt er selbstredend die Aufmerksamheit auf sich.

[1] Diese Auffassung vom Zustand der Epicharis stützt sich nicht nur auf den der Ausgabe von 1661 beigegebenen Stich. Schon zu Beginn der 4. Abhandlung spricht Epicharis von ihrem «ausgeädert Leib», den «abgefleischten Beinen», dem «halbgebraten Fleisch.»

Die Freunde sehen «die morschen Glieder hangen
Zerquetscht von Schraub und Stock, von Mark und Kräften leer»

Den Brief, in dem sie Piso zur Beschleunigung des Anschlags anspornt, schreibt sie «mit halbverwester Faust.»

Scaurus lobt seinen Mut, seine Entschlossenheit, die man besitzen müsse,

« wenn man, wie ich itzt tu, kerbt Flechs und Arm entzwei.»

Piso: « Schau, wie die Adern Blut aus beiden Armen spritzen.» —

Seneca versucht lange: « Obs Messer auch spitzig sei und scharf.»

Während der allgemeinen Betrachtung: « Zorn und Begierde geben den Stahl sonst in die Hand », vollendet Seneca das blutige Werk: « Die Adern sind zerkerbt.»

Kaum modifiziert, wiederholt sich dieser Vorgang bei Pauline und Lukan.

In wollüstiger Breite muss uns Lohenstein die einzelnen Phasen des Selbstmordes vorführen. In Kürze gehen die Dichter des 18. Jahrhunderts über den Akt hinweg. Es ist eine auffallende Ausnahme, dass Lohenstein bei Eros und der Ambre das Leben mit dem geführten Stoss enden lässt. Sonst ist dem Sterbenden stets noch eine grauenvolle Todesszene beschieden, bei der aber nur die grausamen Begleitumstände des Sterbens, nicht dagegen der eigentliche Sterbeprozess Berücksichtigung findet (vergl. Kapitel « Sterbeszene »). Den Zweck, den man zu Gottscheds Zeiten mit der Darstellung des Sterbens verbindet, sucht man in einer möglichst zusammengedrängten Szene zu erreichen. Liegt kein solcher Zweck vor, so lässt man den Selbstmörder mit dem Stoss, oft ohne dass er noch einen Laut von sich gibt, enden: Pompeja (Kleist: « Seneca »), Clerdon (Brawe: « Freygeist »), Gambriv (Klopstock: « Hermanns Tod »), Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben »).

Bei Lohenstein haben wir es in der Regel mit wohl eingeleiteten und vorbereiteten Selbstmorden zu

tun. Das tritt ganz klar bei der erheuchelten wie bei der wirklichen Selbstmordszene Cleopatras zutage. Auch Sophonisbe beginnt die Szene mit der Verkündung ihres Entschlusses, die Welt zu verlassen. Sogar wenn der Selbstmord Folge eines Urteils ist, bleibt zwischen der Eröffnung des Machtspruchs und der Tat noch eine geraume Zeit. Diese wird ähnlich ausgefüllt, wie die letzten Stunden derer, die einer Hinrichtung entgegen gehen. Über seine Habe trifft der Scheidende Verfügungen. Er bestimmt, was mit seinem Leichnam geschehen solle, und nimmt rührenden Abschied von Freunden und Familie, die er noch in den letzten Augenblicken zu erfreuen bestrebt ist. Der Gedanke an das Seelenheil liegt den Lohensteinschen Gestalten mit Ausnahme Senecas fern.

Aus der Reihe der Selbstmorde, auf die wir vorbereitet werden, treten wieder die Ambres und einiger Freigelassenen heraus, deren Ausnahmestellung wir schon wiederholt erwähnt haben. Zwar liegt bei Ambre der Grund, der sie in den Tod treibt, schon wieder länger zurück, aber ihr Entschluss kommt ihr erst, als sie die Freunde des Vaters zur Rache aufreizt. Auch wenn der Frevel die furchtbarste Sühne gefunden hat, ist das an ihr begangene Verbrechen nicht verwischt:

— — «Man heilt mit fremden Narben
Die eigenen Schwären nicht und keine blutgen Farben
Verschmiern den Fleck, den Brunst in diesen Purpur macht.»

Hier mag der Geschändeten zum erstenmal der Gedanke an den Tod aufgetaucht sein. Aber sie geht auf eine ausgiebige Betrachtung der Schönheit und

ihrer Folgen über[1] und lenkt erst dann wieder zu ihrem anfänglichen Bemühen, die Anwesenden gegen den Tyrannen zu erhitzen, zurück, streckt ihnen einen Dolch entgegen, das Werkzeug ihrer Rache, das sie sich rasch noch selbst in die Brust stösst, bevor ihr jemand in den Arm fallen kann.

Wie Ambres Umgebung sind auch wir durch diese plötzliche Tat überrascht. Unerwartet kommen uns auch die Selbstmorde der Freigelassenen Diomedes, Iras, Eros und Charmium («Cleopatra»). Während aber Ambre im Verlauf ihres langen Monologs den schweren Entschluss bei sich überlegen konnte, ist er bei Eros die Frucht eines Augenblicks. Anton hat ihm befohlen, ihn niederzustossen. Als alle Bitten, ihm dies Amt zu erlassen, nur taube Ohren finden, durchbohrt sich der Getreue selbst.

Die Selbstmorde des 18. Jahrhunderts sind in der Regel Taten der augenblicklichen Aufwallung. Der Tatbestand, der den Entschluss erzeugt, wird erst unmittelbar vor dem Gewaltakt gegeben. So stürzt sich Brutus (Brawe) in sein Schwert, als er sieht, dass sein Sohn zum Stoss ausholend auf ihn eindringt. Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben »), Thusnelda (Ayrenhoff) und Zeangir (Weisse: « Mustapha ») geben sich den Tod, als der geliebte Freund eben verschieden ist; Pelopia (Weisse: « Atreus und Thyest »), nachdem sie gerade einen Blick in die entsetzlichen Bande,

[1] In dieser Betrachtung kommt Lohensteins Bombast, seine überschwänglichen Bilder, der Mangel jeglichen feinen Gefühls so treffend zum Ausdruck, dass ich mir ein Zitat aus dem schwer zugänglichen Werk nicht versagen kann:

«Die Schönheit ist ein Aass, das Geiern meist gefället,
Ein Aass, das stets Gestank der Laster von sich haucht,
Der Wollust giftgen Dampf statt süssen Balsams braucht,
Und Raben an sich lokt, die Ehr und Zucht uns fressen
Und ihren Geilheits Kot schmiern auf ihr lüstern Essen.»

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

«Du bist deiner Mutter Neffe
Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso (« Epicharis ») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der « Agrippina » Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

lichsten Helden zu zeichnen gegolten hätte — wollte man nicht Leichtsinn zum vornehmlichsten Merkmal seines Charakters machen, so durfte auch er nicht in solch frivoler Unüberlegtheit die Schwelle des Todes überschreiten. Aus diesen Erwägungen heraus gibt Lohenstein der Selbstmordszene Mnesters (« Agrippina ») einen neuen Zug. Mnester lässt den schon zum Stoss erhobenen Arm wieder sinken:

«Wie Mnester! zitterstu! Schreckt Tod und Sterben dich?
Was starrstu? Hemmt dein Arm noch den beherzten Stich? »

Durch anspornenden Zuruf überwindet er die Schwäche:

« Stoss Mnester, stoss, stoss zu. »

Warum muss aber jetzt, wo die Schale der Konvention zum erstenmal gesprengt ist, gleich wieder eine abgenutzte Redensart den Stoss begleiten:

« — — — durch solch bepurpert Sterben
Kann aus den Wunden man ihm Ehrenfahnen färben » ?

Nicht um die leiseste Regung wird die Seele des Selbstmörders im Drama des 18. Jahrhunderts bereichert. Ohne dass man erwähnt, was für Empfindungen ihn angesichts des Todes durchströmen, stösst er blind auf sich ein; mutig nur dann, wenn wir auch den als Helden bezeichnen, der beim Eindringen der ersten Welle aus dem unversehrten Boot in die See springt.

Nicht einmal in typischen Zügen wird mehr Todesbangen bezeichnet. Jede Überlegung, jedes Schwanken hätte den Heldencharakter nach dem Urteil der Zeit verwischt.

Darin, dass J. E. Schlegel Dido in den beiden letzten Akten nur noch mit der Waffe in der Hand

auftreten lässt, dürfen wir wohl kaum ein Charakteristikum ihrer Todesfurcht sehen. Keines ihrer Worte würde diese Annahme bestätigen.

Den gewaltigen Fortschritt, den Lessings « Philotas » in diesem Punkt bedeutet, wussten seine dramatischen Kollegen nicht zu verstehen oder gar nachzuahmen. Hier ist bereits alles Typische der Todesfurcht ausgeschaltet. Philotas findet sich nach seiner Eigenart mit dem Gedanken an den Tod ab und wird, wenn er auch eine zu auffallende logische Schulung an den Tag legt, durch seine Menschlichkeit zum Helden, der die früheren, diesen Titel beanspruchenden Papiergespenster weit hinter sich lässt.

Tod im Kampf.

Massenszenen finden wir im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts wenige. Ensembleszenen bis auf Gœthes «Götz» keine einzige. Es setzt eine grössere dichterische Gewandtheit voraus, aus Massen auf der Bühne einen lebenden Organismus zu formen, als sie die Dichter vor Gœthe besassen. Auch das zeitgenössische Theater erfüllte die Vorbedingungen nicht. Schlacht- und Volksszenen[1] spielen sich daher hinter der Bühne ab.

Man vermeidet im 18. Jahrhundert sogar, jede Art von Zweikampf und blutigem Streit auf die Bühne zu bringen. Zum Teil wohl aus Furcht, die Kampfszene würde die dramatische Wirkung beeinträchtigen. Andrerseits, um den der gewaltsamen Todesart anhaftenden Schrecken aus dem Wege zu gehen. Schliesslich aber auch aus Sorge, die Einheit des Orts zu verletzen.

Letztgenannter Grund war für Cronegk massgebend, als er den dramatischen Höhepunkt im «Codrus» — die Szene, in der der König den Streit mit

[1] Das englische Theater liebte es — im Gegensatz zum deutschen — Massen auf der Bühne zu entfalten, grosse Kämpfe und Schlachten darzustellen. Die meisterhaften, organisch zusammengeschlossenen Volksszenen Shakespeares z. B. im «Julius Caesar», «Coriolan» u. a. sind bis heute unerreichte Vorbilder. Da aber die eben genannte Gepflogenheit des englischen Theaters sich in der Hauptsache auf die historischen Dramen beschränkte, diese jedoch aus dem Repertoir der englischen Komödianten ausgeschlossen blieben, wurde sie nicht auf die deutsche Bühne übertragen (vergl. W. Creizenach: «Die Schauspiele der englischen Komödianten» Einleitung S. XC. ff. D. N. L. Bd. 23).

den Wachen vom Zaune bricht, um durch seinen Tod den delphischen Orakelspruch zugunsten seines Reiches zu beugen -- hinter die Bühne verlegte und sich so der vorzüglichsten Wirkungen beraubte. In seinen « Gedanken über das Trauerspiel Codrus » erklärt der Dichter ausdrücklich: « Die Tat des Codrus selbst war gar nicht auf die Bühne zu bringen, und musste durch eine Erzählung vorgetragen werden, wenn man nicht die Einheit des Ortes beleidigen, oder, welches ebensoviel wäre, einen zweyten Vorhang wollte aufziehen lassen ».

Cronegk kann sich auf J. E. Schlegels Beispiel berufen, der den allerdings viel weniger wichtigen Tod Ulfos (« Canut ») auf dieselbe Weise den Augen des Publikums entzieht. Wie bei Cronegk bedeutet auch im Brawe'schen « Freygeist » die Verlegung des Zweikampfes hinter die Bühne eine empfindliche Einbusse an dramatischem Leben und somit am Wert der Dichtung.

Lohenstein liess sich von den oben angeführten Rücksichten nicht beirren. Aber einen Schlachtentod kennt das Drama des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht. Und der Zweikampf, den Lohenstein in der « Sophonisbe » zur Darstellung bringt, ist für sein und das nachfolgende Jahrhundert der einzige auf der Bühne. Dieser Zweikampf ist eigentlich nur eine heldenmässigere Art des Selbstmords. Himilco und Micipsa fürchten Schimpf und Gefängnis der Römer. Ihr Leben hat nach dem Tod der Herrin keinen Wert. Die Worte:

« — — — Ein Knecht hats höchste Gut
Der Treu und Ehr erreicht, der durch verspritztes Blut
Des Herren Leiche salbt »

geben das Signal zu dem mörderischen Kampf, in

dem sie, ohne weiter den Mund zu öffnen, « einander aufreiben ».[1] Wie die Szene beschaffen sein mochte, die das Publikum ergötzte, können wir z. T. aus den Worten der Frauen Sophonisbes entnehmen, vor denen sich das Schlachten abspielt, bei dem

« der Helden Faust das Schwert durch eigne Därmer treibt ».

Ein grimmiges Drauflosschlagen also, dessen blutrünstiger Eindruck sicherlich noch durch die Blutblase unterstützt wurde. Endlich haben sich die beiden Helden niedergemetzelt. Ihren Fall geben die Frauen zu erkennen: « Ach Himmel hilf! itzt fallen des Reiches Säulen! »

Neben diese Ausnahme tritt die ebenso exzeptionelle Szene, die den Tod im Felde auf die Bühne bringt. Um den Schlachtentod ist es allerdings Kohlhardt, den C. Heine[2] als Verfasser « Karl XII. » bezeichnet, nicht zu tun. Denn er behandelt ihn sehr stiefmütterlich. Er beabsichtigt, nur getreu den Wirkungsprinzipien der Haupt- und Staatsaktion ein grossartiges, effektvolles Bild im Bombardement von Friedrichshall vor die Augen des Publikums zu bringen, zu dem nur eine szenische Bemerkung die allernotwendigste Handlung, nämlich das Niedersinken des Königs auf einen starken Schuss aus der Stadt, an die Hand gibt. Dies « lebende Bild » wird, nachdem General Sicker den König mit einem blauen Mantel bedeckt hat, durch seinen Ruf: « um des Himmels Willen, der König ist ertötet » und durch die Klagen der Anwesenden abgeschlossen.

Ausser den eben genannten Fällen bedient sich der Dichter, um uns eine Schlacht oder einen Kampf

[1] s. Inhaltsangabe des Dramas.

[2] Vgl. seine Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Textneudruck S. XIV f.

zu vergegenwärtigen, der Erzählung. Diese umschliesst Verwundung und Tod in folgenden Werken: Gottscheds «Bluthochzeit»: Coligny; der Gottschedin «Panthea»: Abradates; J. E. Schlegels «Canut»: Ulfo; Ayrenhoffs «Aurel»: Maximin; desselben «Hermanns Tod»: Segest; Weisses «Richard III.»

Soll aber aus irgend einem Grund das Ende des im Kampf zu Tod Getroffenen noch vor unsere Augen gebracht werden, so enthält der Bericht nur den Vorfall, der die Todeswunde verursacht, und der Sterbende wird noch auf die Bühne geführt.

Auf die Berichte vom Tod in Schlacht oder Kampf kommen wir noch gelegentlich der Besprechung des Todes hinter der Bühne zurück. Die Fälle, in denen der Sterbende auf die Bühne gebracht wird, sind in dem Kapitel «Sterbeszene» noch des Näheren besprochen.

Natürlicher Tod.

Die Effekte, mit denen Gryphius und Lohenstein Wirkungen zu erzielen gewohnt waren, konnten bei der Darstellung des natürlichen Todes nicht verwendet werden. Daher wird dies Motiv von ihnen ausgeschaltet. — Der Begriff natürlicher Tod ist hier nicht im engumgrenzten Sinn des Wortes, sondern als Gegensatz zum gewaltsamen Ende gefasst. —

Die ungezählten Wiederholungen desselben gewaltsam blutigen Sterbens mögen lange, bevor man des Gesamtcharakters der Lohensteinschen Dramen müde wurde, des Ueberschwangs, Bombasts, der Unnatürlichkeit, einen leisen Wunsch nach Abwechslung hervorgerufen haben. Die Freude am Greuelvollen war zwar noch lange nicht erloschen, aber man wollte es in einer neuen Form geboten bekommen. Hallmann, ein sonst völlig unoriginellen Kopf, der, wie wir schon gesehen haben, den für wirkungsvoll erkannten Effekt in nicht einmal variierten Wiederholungen immer wieder bringt, kam diesen Wünschen der Zeit entgegen.

Seine Hinrichtungsszenen können als Plagiate der Vorgänger bezeichnet werden, — mit Ausnahme der Hinrichtung durch Hunger. Aber schon seine Morde bringen etwas Neues. In den ersten plumpen Anfängen finden wir die Herbeiziehung des Milieus zur Unterstützung der dramatischen Wirkung.

Aber zu viel wichtigeren Neuerungen wird Hallmann geführt durch seine Freude am Übersinnlichen.

Sie leiht ihm Motive, die teilweise freilich im Keim schon bei Gryphius und Lohenstein vorhanden waren.

Von Geistererscheinungen machen beide Vorgänger Gebrauch. Bei Gryphius aber finden wir im « Carl Stuard » zum erstenmal und dann bis Hallmann nicht wieder das Motiv, das für Hallmanns « stille Vorstellungen » das Vorbild abgab. Poleh sieht im Wahnsinn Ereignisse, die in der Zukunft eintreten werden. Diese Ereignisse werden auf einer zweiten Bühne als lebende Bilder auch dem Publikum vorgeführt.

Aber die beiden ebengenannten Motive werden von Hallmann ausgebaut und viel häufiger verwendet, als dies zuvor der Fall war. Auch fügt er noch ein Neues hinzu: Musik, deren Ursprung wir nicht kennen, muss die Sphäre des Uebersinnlichen, Visionären verdichten.

Durch diese Vorliebe, übernatürliche Elemente in das reale Irdische hereinspielen zu lassen, gewinnt Hallmann auch dem unblutigen Tod Züge ab, die beim zeitgenössischen Publikum Wirkung verhiessen.

Keiner der Todesfälle, die er behandelt, ist das Ende einer vorbereitenden Krankheit. Sie sind auch keineswegs frei von Greueln; denn damit, dass der Tod nicht auf gewaltsame Weise herbeigeführt werden sollte, war noch lange nicht eine Minderung der heute abscheuerregenden Grausamkeiten geboten. Im Gegenteil. An brutrünstigen Effekten übertrifft Hallmann wenn möglich, noch seine Vorgänger.

Das Hineinspielen des Wunderbaren in das Reale verführt den Dichter leicht zu Unklarheiten. Eine solche wirkt besonders störend beim Tode der « Sophia ». Wenn wir an den Buchstaben des von Hallmann gezeichneten Herganges hängen bleiben, so können wir das Dunkel nicht durchdringen.

Nachdem Sophia die Hinrichtung ihrer Kinder hat mit ansehen müssen, soll sie im Kerker auf ewig eingemauert werden. Zuvor wird sie von Hadrian, dessen Lüsten sie sich geweigert hat, dem die bisher genommene Rache noch nicht genügt, in ihrem Elend grausam verhöhnt. Endlich hoffen wir, dass man die Bedauernswerte der Ruhe überlässt. Aber seine scheusslichsten Trümpfe hat der Wüterich bis zuletzt noch zurückgehalten.

Hadrian: «— — — — Mein Engel
muss zuvor mit Speis und Trank die
zarten Glieder laben.

Auf seinen Wink öffnet sich der innere Schauplatz, in welchem die Totenmahlzeit gezeigt wird, «nehmlich die drey Köpfe der Kinder mit drey Gläsern Blut.»

Hadrian und die anderen Unmenschen, die ihn begleiten, haben ihre gemeine Lust daran, Sophia auf die widerlichste Weise zum Genuss dieser «herrlichen Speisen» aufzufordern. Nicht genug damit; es müssen noch «zwey Todte mit Pfeilen erscheinen, welche ein höchst trauriges Ballet nebst untergemischten, grausamen Geberden gegen die Sophia tanzen.» Aber Sophias Standhaftigkeit verlässt sie nicht einmal in diesen Augenblicken. Sie fleht nur zum Himmel um baldige Erlösung von ihren Leiden. Und auf ihr Gebet erscheinen in den Wolken[1] — die Szene bildet

[1] Hier mag Hallmanns Phantasie durch Bilder angeregt sein, die wie z. B. manche Fra Bartolommeos und Andrea del Sartos (vgl. Wölfflin, Klassische Kunst S. 161 f.) Maria, andere Heilige oder Engel in geschlossenen Räumen auf Wolken darstellen. Dieser Brauch beschränkt sich übrigens nicht auf die genannten Meister. Besonders die Schule der Carracci nimmt ihn in ihren Heiligenbildern auf (z. B. «Communione di S. Girolamo», Bologna Pinakothek). An Girolamo Marchesi («Sposalizio», Bologna Pinakothek) u. Allessandro Allori («Annunziazione» Florenz, Accademie) gewahren wir dieselbe Erscheinung, ebenso bei Dürers «Mariä Geburt» aus dem Marienleben.

der Kerker — die Geister ihrer Kinder und verheissen ihr die Märtyrerkrone.

« Du wirst in dieser Nacht uns, auch wir dich
umbfangen ».

Sophia gerät in Verzückung. Sie beginnt schwärmerische Reden zu führen. Da erscheint der Tod, verheisst ihr Ruhe und Frieden; es sei nun Zeit, sie mit dem Märtyrerkranz zu krönen:

« Drumb nimm mit Freuden an des Pfeiles sanfte
Spitze,
Wodurch dein Leib sich schwingt zum aus-
erwählten Sitze.»

Sophia heisst ihn willkommen.

Von diesem Zeitpunkt an wird die allegorische Person des Todes nicht mehr erwähnt. Der Sterbeprozess nimmt seinen Fortgang. Hadrian ist über den raschen Tod Sophias erstaunt.

Es wäre klar, das Sophia eine Vision hat und diese zur Unterstützung der grausigen Wirkung nur dem Publikum bildlich vorgeführt wird, ohne dass Hadrian und seine Begleiter die Gestalt des Todes wahrnehmen. Wir glauben auch, dass dies Hallmanns Absicht war. Nun lässt er aber Hadrian während der Erscheinung des Todes in die Worte ausbrechen:

« Welch Schäusal wil itzt in den Kercker dringen!
Wil uns der grimme Tod schon umb das Leben
bringen?»

Diese Worte haben aber keinerlei Konsequenzen. Sie bleiben ohne jegliche Resonnanz. Es wird weder von weiteren Angstrufen Hadrians noch gar von seiner Flucht gesprochen, noch irgendwie seine Teilnahme an dem Vorgang zwischen dem Tod und Sophia ausgedrückt. Seine erstaunte Frage, als er Sophien erblichen sieht:

« — — — — Wie ist Sophia tot?

Sol sie so schnell entgehen der wohl verdienten
Noth?«

wäre keineswegs gerechtfertigt, wenn er gesehen hätte, wie der Tod der Märtyrerin den Pfeil übergibt.

Es liegt also notwendigerweise ein Versehen Hallmanns vor und man streicht am besten die Worte, die Hadrian äussert, als der Tod den Saal betritt. Hierdurch erhält der ganze Vorgang einen einheitlichen Charakter. Den einer Vision Sophias, deren Möglichkeit durch den ausdrücklichen Hinweis auf ihre Verzückung bestätigt wird. Einer Vision, die wie die Erscheinung von Hamlets Vater in der Szene zwischen Hamlet und seiner Mutter oder die Banquos in der Bankettszene nur Hamlet oder Macbeth selbst und dem Publikum, aber nicht den anderen Personen des Stücks zum Bewusstsein kommt.

Der letzte Monolog Sophias ist durchaus der Schablone gemäss. Nachdem sie den Tod willkommen geheissen und in verschiedenen Variationen ihre Freude, ihre Sehnsucht nach den Kindern ausgesprochen hat, fühlt sie sich vom Pfeil berührt und verspürt dessen «starke Kraft». Zum «Freudenspiele» wird ihr dieses «Trauerfest». Nun wendet sie sich im Gebet an Christus — ein Gebet, das nur durch den konventionellen Hinweis: «Es wollen mir nunmehr erstarren Mund und Worte» die Todesnähe verrät. Auch verschiedentliche Bitten um Aufnahme in den Himmel fehlen nicht. Verzeihend gedenkt Sophia der Feinde, die sie in ihr Gebet einschliesst. Nach einem «Nim Jesus mich zu dir» entflieht das Leben. — Lauter Elemente, die wir bei andern Sterbeszenen genugsam kennen lernen werden.

Auf die Frage Hadrians, ob Sophia tot, antwortet Heliodor höhnend: «So ists: Ihr Christus wil ihr selbst zum Hencker werden.»

Und ganz überflüssigerweise muss jetzt noch nachträglich Paladia mit den Worten, die in ähnlichen Fällen Hallmann immer gebraucht, die letzten Züge Sophias begleiten: «Sie athmet! Sie erstarrt! Ihr schwacher Geist ist fort!»

Die visionäre Verzückung, die Sophias Sterbeszene charakterisiert, steigert sich bei Hallmanns «Theodoricus» in Wahn.

Ohne Grund hat Theodoricus sich seiner treuesten Diener und Freunde beraubt, indem er die Schuldlosen dem Tod überlieferte. Um sich zu betäuben, gibt er im «königlichen Prangesaal» ein festliches Bankett. Aber sein Gewissen lässt ihn nicht ruhen. Seine Selbstvorwürfe steigern sich; seine Erregung wächst, und «als die Schüssel mit dem Fischkopfe auf die Tafel nahe bei den König gesetzet wird», bricht er verzweifelnd aus:

«— — — Ihr Götter, ich verschwinde,
Welch Scheusal setzet man dem König vors Gesicht?
Wie? irr ich? Wird verdeckt der Augen helles Licht?
Doch ja! Wir sehen recht: Ihr Himmel wir vergehn!
Ich sehe Symmachs Haupt in dieser Schüssel stehn.»

Es gehört schon die blutige Phantasie Hallmanns dazu, um die quälenden Gewissensfoltern oder das Strafgericht des Himmels auf diese scheussliche Weise zu vergegenwärtigen.[1] In dieser Szene ist aber der Gedanke wenigstens einheitlich durchgeführt. Während die Getreuen sich bemühen, den entsetzten König zur

[1] Dasselbe Motiv verwendet übrigens noch Klinger in seinem Roman «Faust». Auf des Teufels Geheiss verwandelt sich der eben auf die erzbischöfliche Tafel getragene Kalbskopf in das Haupt eines Unglücklichen, den der Bischof in den Tod getrieben hat. Hier ist nicht nur von einem Phantasiegebilde des Frevlers die Rede, sondern von einer Erscheinung, die sich allen Anwesenden mitteilt (vgl. D. N. L. Bd. 97 S. 204.)

Besinnung zu bringen, jammert dieser, ohne auf sie zu hören, weiter:

« Ach Symmach! sey versöhnt! Ach! wo du bist verletzt
«So quäle mich doch nicht mit deinem blassen Haupte.»

Es gelingt nicht, den König zu überzeugen, dass er nur einen Fischkopf und nicht des Symmach entstelltes Haupt vor sich habe. Rasend und halb ohnmächtig muss er in sein Schlafgemach gebracht werden. Dort verfällt er in tiefen Schlummer. Während noch zu des Königs Beruhigung ein «anmutiges Nachtliedgen» gespielt wird, erscheinen ihm die Geister aller im Stück ermordeten Personen. In unerschöpflichen Tiraden klagen sie Theodoricus an, heischen Rache und künden ihm seinen nahen Untergang:

Alle Geister: « Himmel erhöre den kläglichen Schall
Räche der Unschuld erlittenen Fall,
Blitz auf den Mörder mit donnerndem Knall.
(Die Geister verschwinden mit einem knallenden Feuerwerk).»

Theodoricus erwacht in Todesangst und lässt die Seinigen alle herbeirufen. Durch Zauberkünste glaubt er verhext zu sein. Der Leibarzt offenbart ihm aber, dass er in seinem Zustand die Rache des Himmels zu sehen habe.

Der König verfällt wieder in seine Phantasien, beschwört die stets vor seinem Geiste auftauchenden Erscheinungen um Versöhnung. Er nimmt dann Abschied von seinen Kindern, da er den Tod nahen fühlt. Hallmann lässt den ganzen Apparat der in solchen Fällen üblichen Reden spielen. Der Sterbende mahnt, man solle nicht um ihn trauern; der Götter Recht habe seinen Tod verlangt. Er trifft Ver-

fügungen über seine Beisetzung, bestimmt seinen Nachfolger etc., ohne irgendwie vom nahenden Tode eingeengt zu werden. Die Worte:

« Princess, mein End ist dar: der Würger naht herzu,
Mich aus der Marterburg zu führen in die Ruh »

sind mehr eine gefällige Einleitung seiner letzten Rede als eine Charakterisierung seines Zustandes.

« Indess empfaht den Kuss ».

Athal.: « Ach thränenschwangrer Blick ». «(Es wird ein trefflicher Donnerschlag gehöret).»

Theodoricus: « Ich sterb. » Amal.: « Ach er verblasst, die Augen sind gebrochen. »

Also nur in der Situation ist eine Neuerung eingetreten, der Sterbeprozess ist nach wie vor der gleiche. Dieselbe lange Rede mit den immer gleichen Bestandteilen, die geringe Variation in den Schlussworten und in der Bezeichnung des Todes durch andere (vergl. « Sterbeszene »). Wie bei den am Hunger zugrunde Gegangenen begnügt sich Hallmann auch hier nicht, den Sterbenden vor unseren Augen hinsinken zu lassen, ohne durch ergebnislose Wiederbelebungsversuche den Tod als unumstössliche Tatsache nachdrücklichst festgestellt zu haben.

Die Wiederbelebungsversuche sind genau so gehalten, wie in der genannten früheren Szene. Einem der Anwesenden fällt ein, es könnte noch nicht zu Ende sein. Er lässt scharfe Essenzen und warme Tücher bringen, aber bevor noch ein Erfolg eingetreten sein konnte, äussert sich ein anderer schon: « Umbsonst! Ach nur umbsonst! Die Seel ist schon entwischet. » Jammern der Angehörigen und ein endlos fortgesetztes « Wohl dem », der so lebt, dass er jeden Augenblick zum Tode gerüstet ist, beschliesst das Stück.

In der « Catharina » ist das übernatürliche Element zurückgedrängt. Nur in dem Traum der Königin, der uns vorgeführt wird, ist es enthalten: Morus und der Bischof, die enthauptet worden waren, weil sie des Königs Schluss nicht billigten, erscheinen der Catharina, klagen über ihren grausamen Tod und verheissen ihr ein baldiges, sanftes Ende.

Aber Catharinas Tod selbst soll durchaus natürlich sein. Sie stirbt am Schlagfluss, wie der «Bäpstliche Nuntius» sofort erklärt.

Immer noch hat sie Hoffnung, dass der König die Bolena verstossen und sie wieder in Gnaden aufnehmen werde. Da muss sie die Nachricht, die der kaiserliche Gesandte und der Nuntius ihr bringen, zu Boden schmettern:

Nuntius: « Sein (des Königs) Schluss ist festgestellt
Dass nemblich Ihn an statt der Catharinen
Bolena soll bedienen. »

Nun bricht ihr Herz.

Catharina: « Wie wird mir! Grosser Gott! Ich zitter! Ich vergeh!
(Catharina sinkt in Ohnmacht.)
Weh Dir! O Heinrich! Weh! Ach weh! »

Schrecken erfasst die Anwesenden. Nur eine der Vertrauten behält den Kopf oben. Sie lässt « Balsam, Oel und Glut » bringen und es gelingt ihren Bemühungen unter den einförmigen Klagen der Jungfrauen, die Königin zum Leben zurückzurufen.

Catharina fühlt aber den nahen Tod. Eine rührende Abschiedsszene, ein geschmackvolles Bild, das uns aber nicht mehr fremd ist: (vgl. Hinrichtung S. 59.) « Ich fahr aus Engelland zur wahren Engelbühne » geht dem Tode voraus.

Eine kleine Nuance lässt Catharinas letzte Worte von den sonst gebräuchlichen abweichen. Dafür klebt aber die Umgebung umso fester an der Schablone: « Ihr Götter, sie erblasst! Sie athmet! Sie vergeht! »

Die Klagen der Jungfrauen sollen als Beispiel für die steife, überladene, unwirkliche Manier, die Unfähigkeit Hallmanns, Leben darzustellen und aus dem einförmigen Schema herauszutreten, nachstehend angeführt werden:

Die erste Jungfer: « Ach Felsen-schwehre Noth! ach Jammer-reiche Plagen! »
Die zweite Jungfer: « Ach allzu-strenger Schmertz! Ach unverhoffter Riss! »
Die dritte Jungfer: « Ach unsre Chloris stirbt, der Gärten Paradiss ».
Die vierte Jungfer: « Ach unsere Fürstin stirbt, die Krone aller Kronen. »
Die fünfte Jungfer: « Ach dass der Himmel nicht der Engel wil verschonen. »
Die sechste Jungfer: « Ach rauher Donnerschlag, Ach Threnen-reiche See! »
Alle zusammen: « Ach unerschöpffte Pein! Ach Gallenbittres Weh! »

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tode des Theodoricus und der Catharina weist der Tod des Wenceslaus (« Joannes Nepomucenus ») auf. Mit Theodoricus hat Wenceslaus die Schuldbeladenheit und den vom Himmel als Strafe gesandten Wahnsinn gemein; mit der Catharina den blitzgleich zu Boden schmetternden Tod.

Das Volk steht in hellem Aufruhr vor den Toren des Palastes. Nepomuks unschuldiger Tod soll Sühne erhalten. Zytho hat sich der Strafe durch Selbstmord entzogen. Der König weiss sich keine Rettung mehr und verfällt aus Furcht in Raserei. Er glaubt mit

unsinnigen Gewaltmassregeln gegen den Pöbel ankämpfen zu können. Den Einzigen, der es gut mit ihm meint, erdrückt er beinahe in einer wahnsinnigen Umarmung. Auf das wahnwitzigste Lachen folgen Tränen. Qualvolle Erscheinungen drücken ihn nieder. In der höchsten Raserei, als ihn alles verlassen hat, schreit er: « O wehe, was ist dieses (fällt zur Erde), ein stich auf mein herz! O verfluchte untreu des himmels; soll denn Wenceslaus sterben, der held aller helden so ellend zu grunde gehen? nein, ich werde nicht sterben, meine Faust soll zeigen, dass ich auch wider den Himmel streben kann (will aufstehen und fällt wider den Boden) aber es ist umbsonst, ich sterbe. Verflucht ist deine That, die du an mir begangen, o wehe es brennet, ich fahre — zur Hölle (stirbt). »

Die conventionellen Formeln sind hier vermieden. Gegenüber allen früheren Sterbeszenen ist zweifellos ein gewisser Naturalismus bemerkbar. Auch von verwandten Szenen der Haupt- und Staatsaktionen hebt sich diese rühmlich ab. Das « lustige Element », hier der Dr. Babra, ist ferngehalten. Fraglos wollte der Dichter einen völlig ernsten Charakter des Sterbens gewahrt wissen. Allerdings sind die Mittel, die er gebraucht, zu naiv, als dass wir uns eines Lächelns erwehren könnten.

Nicht über den Tod Wenzeslaus' hinaus dauert der ernste Charakter der Szene. Als Ahalibama mit Oslav und Dr. Babra kommt, beginnt wieder das Gemisch von Tragödie und Posse. Im geschraubtesten Stil äussern sich Ahalibama und Oslav, und in der trivialsten Sprechweise des Pöbels antwortet Babra. Ahalibama: « Ah mein König todt? »

Babra « Ja Mäuse todt dazu. »

Ahalibama: « Wo ist Zytho? »

Babra: « hic jacet in Drecco. »

Ahalibama: « Zytho das Zeitliche gesegnet! »

Babra: « Er hat sich selbst todt gestochen und sine lux und crux crepirt. »

Ahalibama: « Oslav lasset den verblichenen leichnamb Eurer Sorgfalt anbefohlen sein, dass er würdig beygesezet werde. »

Oslav: « Dieses heist mich ohnedem meine Pflicht,
o Königin. »

Babra: « Doktor Babra wird bedacht sein, ihm eine würdige grabschrifft zu sezen, die beyläuffig in folgendem bestehen kann:

hier liegt Herr Wencl todt und zwar mit hauth
und haar
bey dem schwerd, strick und rad der schönste
zierath war,
mein leser gehe weg, er mög sich sonsten rächen
und als todter noch die Seele dir durchstechen. »

Ganz auf das Wunder, ganz auf den Bibelbuchstaben gründet sich der « Tod Adams » (Klopstock). Das Wunder tritt aber nicht in der aufgeputzten Gestalt des unerwartet Sonderbaren auf. Es ist hier eine ganz selbstverständliche Erscheinung, dass der Herr mit dem Menschen verkehrt.

Klopstock lag nichts an den Aeusserlichkeiten, die den Tod einleiten und begleiten. Es war ihm darum zu tun, das Sterben selbst, die Seelenzustände dessen, der dem Tod ins Auge sieht, den allmählichen Niedergang der menschlichen Kräfte und seine Tragik zu geben. — Dies Streben zeichnet Klopstock vor allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen aus. Ob allerdings zur Durchführung derartiger künstlerischer Absichten das Drama der geeignete Ort ist, muss als fraglich bezeichnet werden.

Dass ein Greis von ungezählten Jahren stirbt,

kann uns zwar nicht als hochtragisches Motiv erscheinen. Aber Adam ist nicht der todesreife Mensch. Ihm war ewiges Leben bestimmt gewesen; und nur durch seinen Sündenfall hatte er dies Gut verwirkt. Das Wort « Tod » war ihm unbekannt geblieben bis zu Kains Verbrechen. Der Tod des einzigen seiner Nachkommen, den eine Krankheit hinweggerafft hatte, war ihm verschwiegen worden. So trifft es ihn, wie ein Donnerschlag, als ihm des Herrn Wort bekannt wird. Ganz der Freude über die Glückseligkeit Hemans und Selimas hingegeben, hat ihn « schneller als je der schnellste Gedanke erdacht worden ist », der kommende Tod erschüttert. Er weiss, dass er heute sterben wird, und wartet nur auf den Todesengel, der sich ihm bei der Vertreibung aus dem Paradiese angekündigt hatte. Dies erfährt Seth aus des Vaters Mund. Seth will der einzige sein, der in diesen schweren Stunden um Adam ist. Er spricht ihm Mut zu; hält ihm vor, dass nur eine Erschütterung seiner Gesundheit ihm die Todesahnung nahe gebracht habe. Und gern klammert sich Adam an diesen rettenden Gedanken; gern lässt er den Sohn gehen, von Gott Verlängerung seines Lebens zu erflehen. Gott aber antwortet nicht.

Am Altar, neben Abels letzter Ruhestätte, will sich der Greis sein Grab machen. Da hört er den Todesengel heraufkommen. Aus ihm spricht der Mund des Herrn: « Ehe die Sonne den Cedernwald hinuntergestiegen ist, sollst du des Todes sterben. » Und das ist: « wenn ich wiederkomme und auf diesen Felsen hintrete und ihn erschüttre, dass er niederstürzt. »

Adam will sich, des Herrn Grösse anbetend, in das Unabwendbare schicken. Der Verwesungsgedanke taucht wieder und wieder vor ihm auf; er dünkt ihm das Qualvollste zu sein. Allmählich nahen die Vorboten des Todes. Eine milde Abschiedsstimmung be-

fällt ihn, die er jedoch von sich abschüttelt, da er sieht, wie sie den Sohn ergreift.

Er soll nicht ruhig dahingehen. Kain, der Brudermörder, kommt; um Rache zu nehmen dafür, dass ihn Adam erzeugte. Einen furchtbaren Fluch schüttet er über ihn aus: « An dem letzten deiner Tage müsse dich die Todesangst von 7000 Sterblichen ergreifen, müsse das Bild der Verwesung — » Adam fällt ihm ins Wort und Kain flieht, ohne den Fluch zu vollenden.

Die Höhe seines Unglücks bringt Adam einen verzweiflungsvollen, unnatürlichen Gleichmut, der aber nur kurz anhält.

Die Sonne ist weit heruntergestiegen. Da verlässt ihn angesichts der kurzen Spanne, die ihn noch vom Tode trennt, plötzlich alle Ruhe. Angst fasst ihn, furchtbare Todesangst. Grauenvolle Bilder steigen vor seinen Augen aut; die Folgen seiner Schuld. Die Menschheit muss ihm ja fluchen. Und trotzdem hofft er auf Erbarmen von denen, deren Blüte er geknickt hat. Erschöpft fällt er endlich in einen unruhigen Schlummer. —

Um die Schatten mehr zu vertiefen, liebt es Klopstock, seinen düstersten Bildern die hellsten Lichter aufzusetzen. In der « Hermannsschlacht » lässt er Hermann und Thusnelda jubelnd den Sieg begehen, während wenige Schritte neben ihnen, durch einen Teppich verdeckt, die Leiche Siegmars liegt, den sie nur leicht verwundet wähnen. In « Hermanns Tod » wird das Wiedersehen der beiden Gatten durch Tanz und Lied gefeiert, ein Idyll, das Thusnelda mit vollen Zügen geniesst. Sie ahnt ja nicht, dass vor der Tür das Todesschicksal harrt. Adams Tod wird in seiner Wirkung gesteigert dadurch, dass am selben Tag die freudige Verbindung zweier seiner Kinder gefeiert

werden soll; noch mehr gesteigert dadurch, dass Eva in einem Ueberschwang von Glück, weil sie einen verloren geglaubten Sohn wiedergefunden hat, zu dem Gatten zurückkehrt.

Lange versteht Eva nicht, was ihr in den nächsten schweren Stunden beschieden ist. Sogar, als sie das Grab sieht, neben dem Adam schläft, schweigt noch jede bange Ahnung; sie glaubt, der Gatte habe nach seines zweiten Sohnes Gebeinen gegraben. Endlich offenbart ihr Seth die volle, fürchterliche Wahrheit. Adam erwacht. Er sieht nicht mehr. Aber noch erkennt er unter den Stimmen der Weinenden eine, die er lange nicht gehört: die Sunims. Zuerst will er nicht an die freudige Botschaft glauben, dass der als tot Betrauerte ihm wiedergegeben ist. Erst als er den Sohn in seinen Armen hält, kann er sich einer letzten Freude hingeben.

Schon steigt die Sonne hinter die Cedern. Die Kinder bitten um den Segen des Sterbenden. Auf Adam aber lastet der Fluch; er kann nicht segnen. Die namenlose Angst kehrt wieder. Und wieder kehren die furchtbaren Phantasien. Er sieht den Todesfluch, den er auf die Menschheit geladen hat, erfüllt. Das Blut der Erschlagenen klagt ihn an. Überall nur Tod:

« Ach! und diese Mutter mit gerungenen Händen, die gen Himmel ruft! Und dieser todte Jüngling mit der stummen Lippe. Er war ihr einziger Sohn! Jener ausgerissene Arm! — Jener rauchende Schädel! — Flieht! Flieht! Erbarmt Euch meiner, meine Kinder. Ihr einsamen Uebrigen und führt mich von diesem Gefilde weg.»

Ein inbrünstiges Gebet, das Seth für den Vater gen Himmel schickt, und seine Nähe gibt Adam endlich die Ruhe wieder. Er meint, er habe sanft ge-

schlummert. Ein mildes Lächeln zieht um seine Lippen. Nach all den vorangehenden Qualen ward ihm Frieden. Jetzt kann er die Zurückbleibenden segnen. Für das ganze Menschengeschlecht erbittet er viel Freude, viel Schmerzen:

« Der grosse Angebetete — — erinnere Euch oft, dass Ihr sterben müsst, wieder unsterblich zu werden. Liebt Euch unter einander — — Menschlichkeit müsse Eure Wonne sein ».

Während er seine Worte endet, tönt aus der Ferne ein dumpfes Geräusch. Seth springt ängstlich auf: « Hört ihr die Felsen beben? »

Eva: « Adam! »

Seth: « Sie beben immer näher herauf. »

Adam: « Richter der Welt, ich komme. »

Indem der Fels krachend einstürzt: « O Tod! — Du bists! — ich sterbe! » —

Man kann in Klopstocks Werk eine grosse Allegorie des Sterbens sehen, ähnlich wie uns in neuester Zeit Maeterlinck eine Allegorie des Todes und des Schmerzes über den Verlust eines Heimgegangenen in « La mort de Tintagiles » gab. Die symbolische Deutung der meisten Elemente von « Adams Tod » liegt klar vor Augen. Auch die meisten von Adams Aeusserungen wären in jedes beliebigen Sterbenden Mund denkbar. Sogar Kains Erscheinen und sein Fluch könnte als Folge des Sündenfalls dahin umgedeutet werden, dass man ihn als Personifikation der Selbstvorwürfe betrachtet. Auch dass die Wahl des Dichters zu einer symbolischen Darstelluug gerade auf Adam fiel, liesse sich erklären. Der Tod war in dieser biblischen Vorzeit von eminenter Tragik; noch nicht wie heute durch die Gewöhnung abgeschwächt, dass es das natürliche Ende des Menschen sei. Dies lässt die Wucht seines Herantretens un-

geminderter hervorbringen, und man liebt bei symbolischen Darstellungen die reine Abstraktion.

Das Wesen Klopstocks widerspricht aber einer solchen Deutung. Die vielen Fussnoten, die beinahe für jede Aeusserung eine Belegstelle in der heiligen Schrift zitieren, weisen darauf hin, dass wir hier eine Mosaik vor uns haben, unsagbar mühselig zusammengesetzt, um ein bibeltreues Bild wiederzugeben.

Wäre Allegorie Klopstocks Absicht gewesen, so hätte er sich nicht so an den Bibelbuchstaben binden dürfen. Dadurch wird er hier und dort gehindert, das grosszügig allgemein Gültige zu bringen, und vieles, was nur für den Einzelfall Berechtigung hat, wird zu sehr in den Vordergrund gedrängt.

Andererseits aber lässt sich die Einreihung des « Adam », die Boxberger vornimmt, unter die Idyllen nämlich, die gegenüber der « Verderbtheit der überzivilisierten Welt » in eine Welt paradiesischer Unschuld, in ein « Arkadien, ein irdisches Elysium » zurückversetzen, nicht wohl aufrecht erhalten. Denn nirgends wird hier eine dahinzielende, tendenziös zu deutende Aeusserung laut, und zum anderen haben wir es hier gar nicht mit einem irdischen Elysium zu tun. Im Gegenteil. Adams Schuld, die auf dem ganzen Menschengeschlecht lastet, kann an Gewicht durch keine andere überboten werden. Und gegenüber der ruchlosen Fluchbeladenheit des von Gott gezeichneten Brudermörders treten die idyllischen Momente ganz in den Hintergrund.

Die Vorliebe für biblische Stoffe und wohl auch die Neigung, das Sterben künstlerisch zu gestalten, mögen zusammen Klopstock zu diesem Werk veranlasst haben.

Vom Hergebrachten geht der Dichter völlig ab. Er erzielt seine Wirkungen nicht durch Effekte, die

aufdringlich Aug und Ohr bearbeiten; er ist der erste, dem es beim Tod um feinere Instinkte seines Publikums zu tun ist. Uns seelisch zu erschüttern ist seine Absicht, vielleicht nicht ohne Besserungsnebengedanken.

In bisher unerreichter Kunst sind die einzelnen Phasen des Sterbens wiedergegeben. Es wird uns nicht plump, weil eben von Zeit zu Zeit vom fortschreitenden Kräfteverfall die Rede sein muss, ein oder das andere Symptom des herannahenden Todes ohne Veranlassung vorgehalten. Wenn Adam oder ein anderer von dem Zustand des Scheidenden spricht, so liegt ein zwingender, innerer Grund vor.

Bevor wir noch wissen, dass Adam dem Tode entgegengeht, erklärt Seth den Grund dafür, dass er sich nicht mit den andern der Freude über die Verbindung der Geschwister hingeben kann. Er ist erschreckt über die Veränderung, die mit Adam vorgegangen ist. Ein ungewohnter Ernst, eine furchtbare Blässe, starrender Blick und bebender Gang haben ihn erschüttert.

Zum erstenmal aus Adams eigenen Mund erfahren wir über seinen Zustand, als ihn der Gedanke der Verwesung bestürzt, deren Anzeichen er schon jetzt an sich zu bemerken wähnt. Die Augen werden ihm dunkler, sein «Arm bebt und starrt»; schwer fällt ihm das Atmen.

Der Dichter lässt es nicht bei diesen direkten Erklärungen bewenden. Adams Zustand soll uns durch mittelbare Hinweise veranschaulicht werden. Er will noch einmal die blühende Welt schauen, bevor er von ihr Abschied nimmt. Aber als ihm Seth das Zelt weit öffnet, sieht er Edens Gebirge nicht mehr, glaubt die Sonne ganz von Wolken bedeckt. Seine Sehkraft schwindet mehr und mehr. Als er erwacht, sind seine

Augen zu schwach um die Gattin zu erkennen. Er sieht nur noch vage Umrisse einer weiblichen Gestalt, die er für Selima hält. Seine Schwäche, die durch den furchtbaren Eindruck des Absterbens verstärkt wird, drückt er nur dadurch aus, dass er sich an den Sohn anlehnt.

Ausser Seth werden auch die andern Gestalten des Dramas zur Charakterisierung von Adams Zustand benutzt.

Kain findet den Vater verändert. Auch er bemerkt die auffallende Blässe. Nur legt er sie sich in seiner lieblosen, rohen Weise zurecht: « Ist das Adam? Du wurdest ja sonst beim Anblick derjenigen nicht bleich, die du elend gemacht hast. » Eva erschrickt, als sie die « furchtbar bleichen Hände und den ängstlichen Schlaf Adams » bemerkt. — Im Kapitel «Sterbeszene » werden wir auf diese Fragen ausführlicher zu sprechen kommen. —

Während wir dem Drama « Adams Tod » eine gewisse Tragik nicht absprechen konnten, haben wir es bei dem Trauerspiel « David » mit einem völlig untragischen Stoff zu tun. David hat eine Volkszählung vorgenommen. Als furchtbarster Frevel, — Misstrauen gegenüber dem Gotteswort, — sei diese Tat von Gott durch eine verheerende Pest bestraft worden. Eine tragische Schuld dürfte das Aufklärungszeitalter in diesem Wissensdrang kaum gesehen haben. Der 4. und 5. Akt ist aus unaufhörlichen Todesberichten zusammengesetzt. Während im Umkreis der Bühne Tausende und aber Tausende sterben, wird uns nur eines Einzigen Tod vorgeführt.

Husai, Davids alter Freund, hatte Bethlehem beim Ausbruch der Pest verlassen. Trotzdem hat ihn die fürchterliche Krankheit ergriffen. Bis nach Jerusalem konnte er sich noch schleppen. Hier bricht er zu-

sammen. Da er auf seinem Weg nur Sterbende sah, will er nicht glauben, dass der König noch am Leben sei. Mit eigenen Augen muss er sich davon überzeugen. Joab sucht zu verhindern, dass der Pestkranke vor David tritt. Aber dieser geht dem sterbenden Freund selbst entgegen. Zwei Boten führen Husai herbei «und lassen ihn im Eingange auf die Erde niedersinken und halten ihn so.» Nur mühsam und mit gebrochener Stimme bringt Husai noch heraus, weshalb er herauf kam. Bewusstlosigkeit umfängt ihn auf Augenblicke, als er kaum ein paar Worte weitergesprochen. Der Tod ist ihm schon so nah, dass er nicht mehr weiss, ob er noch auf Erden oder schon im « dunklen Thal der Toten » sei. Um ihn zu überzeugen, dass er noch unter den Lebenden weile, will ihn David umarmen. Joab aber wirft sich dem König in den Weg. Nur verschwommen noch dringt zu Husais Bewusstsein, um was es sich handle. « Was wütet der? Ists nicht der Feldherr? Sieh er meint, . . sie (die Pest) flammt von mir auf David.» Dass Joab noch einmal erklärt: « so lang ich leb, umarmt er dich nicht » geht schon an des Sterbenden Ohren vorüber. Er schaut sich um. Noch erkennt er die Anwesenden; nur Salomo vermisst er. Er erinnert sich aber, als sie ihn ins Tor trugen, des Knaben Schatten auf dem Söller bemerkt zu haben. Er wünscht ihn zu sehen, steht aber von seiner Bitte ab in der Einsicht, dass der Anblick den Knaben zu sehr erschüttern müsste.

Wenn Klopstock jemanden sterben lässt, so muss häufig einer der Hinterbleibenden dem Sterbenden Grüsse an die auftragen, die dieser in Abrahams Schoss treffen wird. So hier auch David. Das Erlöschen der Geisteskräfte bei Husai zeigt sich merklich darin, dass er in gleichsam nur noch mechanischer Funktion seiner Lebenskräfte ausführt, zu wem er heute hinüberkäme:

« Zu Jonathan! .... und Abraham! und Moses!
zu Hiob! . . .
Zum Richter über Jsrael! . . . den Schaaren
Die heut mit mir ins Tal des Todes gehen! . . .
Zum Allerheiligsten! . . . zu ihm hinüber!
Zu ihm . . . zu meinem Gott! . . . und Deinem
Gott!»

Mit den letzten Worten sinkt er zusammen. David ruft ihn noch an; aber Husais Geist ist entflohen: «er wacht nicht wieder auf . . . legt ihn auf Purpur und Zedernholz.»

Wir haben hier ein Sterben infolge von Krankheit. Aber von den Einzelerscheinungen des Leidens ist nicht die Rede. Ja es wird nicht einmal wie bei Adam von einem Dunkelwerden der Augen oder Erzittern gesprochen. Der Eindruck, den Husai auf die Umgebung macht, wird nicht erwähnt. Einzig und allein in der durch Punkte als gebrochen bezeichneten Rede und der Unfähigkeit Husais, klare Gedanken zu fassen, zu vollem Bewusstsein seiner und der andern Lage zu gelangen, liegen Hinweise auf die Todesnähe.

Kurz und dunkel gehalten ist Thusneldas Tod (Klopstock: « Hermanns Tod »). Nur wenige Bemerkungen deuten auf ihn hin.

Als Hermann zum Todesgang aufbricht, von seinem Weibe Abschied nimmt, bittet er sie zurückzubleiben: « Sie werden dich schonen. » Thusnelda: «Werde ich mich denn schonen? Nicht bleiben, Hermann! Mein, mein, mein Hermann, nicht bleiben!» Sie fällt bei einer Säule nieder und nicht einmal unter Hermanns Kuss erwacht sie.

Als sie wieder zur Besinnung kommt, ist Hermann fort. Sie wünscht den Tod aus Gambrivs Hand:

« Du konntest retten und hast nicht gerettet. Töte mich auch. (Sie sinkt wieder wie sterbend nieder). »

Während Hermann die erste Ohnmacht als «sanften Schlaf» bezeichnet hat, sieht Gambriv in dieser Erschöpfung Boten des kommenden Todes: « Das erhabene Weib da. Dies Walhallamädchen, welches der Gram tötet. »

Fürst Bojokal, der zurückkommt, und die Daliegende sieht, frägt ebenfalls sofort: « Stirbt sie auch? »

Was aber Bojokal und Gambriv zu ihren Äusserungen veranlasst, bleibt unausgesprochen.

Thusnelda erwacht wieder mit dem Gedanken: « Ob er wohl schon tot ist? »

Sie sieht Hermann in einer Vision stürzen. Sie sieht sein Blut. Dann kehren ihre Gedanken zu Theude zurück, zu glücklichen Bildern aus dessen Jugend. Nur dass bei ihr selbst jetzt die Todesahnung aufdämmert, kann die folgenden Worte erklären:

« Wenn es so ist, wenn das aus Wodans Schilde rollte . . . Ja so ist es gut, sehr gut! Und so ist eure Thusnelda bald bei euch! »

Ein Abschiedsgruss an Gambriv, der sich selbst entleibt hat, als er die Todesboten hört, der Ausruf, als sie Hermanns Tod erfährt: « Hertha, er ist tot, » ist das letzte, was Thusnelda bei vollem Bewusstsein spricht. Die Äusserung, dass auch Segest tot ist, dringt nur noch den Lauten nach zu ihren Ohren, ohne erfasst zu werden: « Wer ist tot? » . . .

Und als darauf Katwald im Hinsterben Hermanns Namen noch einmal ausspricht, da endet sie: « Ist Hermann tot? (Sie stirbt). »

Aus den Hinweisen, die Klopstock gibt, die ich sämtlich angeführt habe, lässt sich ein eindeutig klares Bild über den Grund von Thusneldas Sterben nicht

gewinnen. Der Gram, der der hellaufjauchzenden Freude über den Wiederbesitz des Gatten jäh gefolgt ist, hat sie offenbar jäh hinweggerafft.

Für die Deutung, dass sie eine Isoldennatur sei, die des Geliebten Tod nicht überleben will, deren Wille zum Tod ihr Leben endigt, haben wir keinen Anhaltspunkt.[1]

---

[1] In dem «Grafen Essex» aus Ludwig Hoffmanns Repertoir 1716 (vgl. C. Heine, Viertelj. f. Litt.-Gesch. Band I. S. 322 ff.) stirbt die Königin auf die Nachricht, dass Essex hingerichtet sei, Florisbe sich vom Burgtor herabgestürzt habe, «vor Schmerz erbleichend.» Welcher Art dieser Tod ist, ob ausgeführt oder auf eine szenische Bemerkung beschränkt (letzteres wahrscheinlich), könnte nur nach Einsicht in die Wiener Handschrift beantwortet werden. In den Heineschen Ausführungen ist diese Frage nicht berührt.

Das Drama des 19. Jahrhunderts bringt neben Richard Wagners Isolde noch zwei Frauengestalten, die nach des Geliebten Tod durch ihren Willen das Leben überwinden: Kleists «Penthesilea» und Grillparzers «Hero».

Die Sterbeszene.

Den Gegenstand des folgenden Kapitels werden die Szenen bilden, die der Dichter dem Todgeweihten noch gönnt, nachdem bereits der Streich gegen dessen Leben geführt ist. Um ein abgerundetes Bild zu erhalten, werden wir hier einzelnes, das bereits im Kapitel: « Natürlicher Tod » abgehandelt wurde, noch einmal flüchtig zum Vergleich streifen.

Im 17. Jahrhundert verzichtet man in der Regel darauf, das Opfer nach dem Gewaltakt noch am Leben zu erhalten. Lautlos sinkt der zu Tod Getroffene nieder; oder es entringt sich nur noch ein Aufschrei oder Seufzer seinen Lippen, und die Umgebung gibt Auskunft über den Eintritt des Tods, der weiter nicht dargestellt wird.

Gryphius weicht von diesem Schema nie ab; man wollte denn die verschwindend knappe Zeitspanne, während der die Schergen die gefolterte Catharina von Georgien über die Bühne tragen, um sie auf den flammenden Scheiterhaufen zu werfen, als Sterbeszene auffassen.

In diesem Punkt eiferte er Causin, der doch in manchen Stücken sein Lehrer war, nicht nach. Januarius (Causin: « Felicitas ») wird, nachdem das Urteil, das ihn zum Tode durch Peitschenhiebe verdammte, hinter der Szene vollzogen ist, auf die Bühne gebracht, um dort zu verscheiden. Von einer ausgeführten Sterbeszene ist allerdings auch hier nicht die Rede. Der Sterbende wird kaum berücksichtigt. Nur der Eintritt seines Todes ist bezeichnet.

Auch Lohenstein ist der Sterbeszene durchaus abgeneigt. Zum mindesten legt er eine auffallende Gleichgültigkeit an den Tag, wenn seine Opfer der Auflösung entgegen gehen. Ist Gift die Todesursache, so kürzt er die der Vergiftung folgende Szene möglichst ab. Hat der Moriturus seine Adern zerkerbt, ist also rascher Eintritt des Todes nicht möglich, so lässt der Dichter die Verblutenden in einigen Fällen zwar noch weiterreden, weist aber nicht im mindesten auf das Herannahen des Todes hin. Auch das Ende wird hier weder vom Sterbenden selbst, noch durch seine Umgebung irgendwie hervorgehoben (« Epicharis » : Piso, Scaurus). — Die Sterbeszenen, die Lohenstein einigermassen als solche zu skizzieren für nötig hält, sucht er nach Kräften dem Zeitgeschmack entsprechend auszugestalten.

Hallmann meidet es, seine Figuren nach dem Gewaltakt noch am Leben zu erhalten; von den Szenen, die dem nicht gewaltsamen Ende seiner Helden vorausgehen, war bereits die Rede. Die Stellung von Haugwitz und Weise in dieser Frage ergibt sich aus den allgemeinen Erörterungen zu Anfang unserer Untersuchung.

Während sich zur Zeit der schlesischen Dramatiker das Hauptinteresse auf die blutige Tat konzentriert, beginnt man umgekehrt von den 30er Jahren des neuen Jahrhunderts an, das Sterben allein darzutellen, den gewaltsamen Anlass dazu, der früher stets den Augen des Publikums vorgeführt werden musste, häufiger hinter die Szene zu verlegen.

Die zuletzt bezeichnete Behandlungsart greift aus schon genannten Gründen immer Platz, wenn ein Kampf zur Todeswunde führt; ferner aus übertriebener Scheu vor allem Grauenerregenden bei einseitigen Theoretikern wie Gottsched; aus dramatischer Taktik bei Lessing und Gerstenberg.

Wir haben im bisherigen Verlauf unserer Untersuchung die Fälle, in denen das Sterben nur flüchtig gestreift oder nur angedeutet wurde, an entsprechender Stelle bereits erledigt und kommen nicht mehr darauf zurück. Wir beschränken uns vielmehr auf die Sterbeszenen, die durch ausführlichere Behandlung oder bedeutsamen Gehalt verraten, dass der Dichter mit einem gewissen Nachdruck bei ihnen verweilte. Dies Verweilen war in den meisten Fällen durch das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer Faktoren bestimmt. Wenn im Folgenden einzelne dieser Faktoren herausgegriffen werden, so geschieht dies nicht, weil wir sie für allein massgebend halten, sondern nur, weil wir ihnen in dem betreffenden Einzelfall die ausschlaggebende Wirkung zuschreiben.

Im 17. Jahrhundert haben Rücksichten auf äusserliche Wirkung unbedingt vorgeherrscht.

Causin war bestrebt, die ausgesuchten Greuel, mit denen er die grausame Raserei des Tyrannen charakterisierte, vor die Augen seines Publikums zu bringen. Ist die Hinrichtung nicht auf der Bühne vorgenommen worden, so wird zu diesem Zweck das abgehauene Haupt, der blutige Rumpf oder der zerschmetterte Leichnam des zu Tod Gebrachten vor die unglückselige Mutter hingeworfen. Wiederholungen waren zu meiden; darum lässt der Dichter einen der Jünglinge, an dem der Machtspruch, der ihn zum Tod durch Peitschenhiebe verurteilte, bereits vollzogen ist, in den letzten Atemzügen noch auf die Szene tragen. Einer detaillierten Ausschmückung bedurfte Causin hier nicht mehr, um der Greuellust seines Publikums zu genügen. In der Aufforderung des kaiserlichen Hauptmanns:

« — — — — Schaut euren bruder an
Wofern ihn iemand noch vor wunden kennen kan! »
liegt genug Illustration.

Die Lust an grausamer Verzerrung kam auch bei Lohenstein, wenn er Sterbeszenen ausführte, zum Durchbruch. Die Römer, die zum Scheiterhaufen Agrippinas kommen, gerade als dort der Freigelassene Mnester, um der Herrin nachzufolgen, sich den Dolch in die Brust gebohrt hat, sind vom Dichter nur dazu eingeführt, uns den qualvollen Todeskampf des treuen Knechtes nahzubringen. In noch verschärfterem Grade finden wir dieselbe Massregel bei Charmiums Tod. Hier frohlockt die Selbstmörderin, als die feindlichen Römer ihr in den Arm fallen wollen, da gewaltig schon ihr Blut hervorspritze. Die Römer höhnen:

« Ist dieser bluttge Wurm, dies ungeheure Weib
Die schöne Charmium? »

und weisen auf jede Zuckung des sich vor Schmerzen windenden Körpers hin.

Lukan (« Epicharis »), der sich auf des Nero Geheiss den Puls öffnen musste, führt uns peinvolle Bilder vor, indem er seinen Redefluss an einigen Stellen unterbricht, um uns die blutige Szene ja zu vergegenwärtigen:

« — — — — Diss Blut mahlt eine Schrift,
Die meines Bürgers Kriegs Abbildung übertrifft
Ja die in Sand und Staub verspritzte Purpurtinte
Wird . . . . . .
Ins Buch der Ewigkeit doch schreiben den Lukan. »

Und später noch einmal:

« Der Adern Brunn müht sich des Lebens Oel
zu giessen
Durch hundert Röhren aus. »

Senecas Sterben (« Epicharis ») mag den weitgehendsten Anforderungen des Publikums und des

Dichters genügt haben. Die peinliche Empfindung droht hier, wo die Farben gar zu dick aufgetragen sind, in Lachlust umzuschlagen. Senecas Blut rinnt nur in wenigen Tropfen, nachdem er sich die Adern geöffnet hat. Man redet lange hin und her, was der Grund hierzu sein könne. Bei dieser Gelegenheit stellt sich die feinfühlende Pauline vor, wie ganz anders das Blut ihres Feindes dahinströmen würde:

« Gewiss, weil Nero nichts als Blut gewohnt zu trinken,
Wird sein gefüllter Wanst ein reicher Springbrunn sein,
Wenn er, sein Henker, ihm den Dolch wird stossen ein. »

Nach mehreren weisen Aussprüchen kommt Seneca endlich eine Erleuchtung:

« Wie oder fehlet Luft, dass die versperrte Flut
Nicht sein Behältnis lässt? »

Er lässt sich einen Dolch geben und stochert damit offenbar in seiner Wunde herum. Neros Hauptmann, der das Urteil überbrachte, spottet der « zarten Wunden » und gibt dem Helden den Rat, den Dolch in sein Herz zu stossen. Aber eine solche Angst vor Todesqualen, dass er dieser Aufforderung nachkäme und schnell ein Ende machte, darf Seneca nicht äussern.[1] Er muss erst noch Gift nehmen und « in die mit heisser Flut gefüllte Wanne » steigen, sein ganzes historisches Wissen auskramen, bis er endlich seinen Vätern beigesellt wird.

Es ist auffallend, dass wir erst nach einer langen Spanne von Jahren und bei einem Dichter, dessen

[1] Seneca:

«Wer Wermuth nicht verdäuen
Und Schmerz verschmerzen kann,
Verschlingt nur ohne käuen
Die Arzney herber Pein.»

Geschmack durch den freundschaftlichen Verkehr mit dem ersten Ästhetiker seines Jahrhunderts geläutert und veredelt sein müsste, der Freude an Grausamkeiten wieder eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung seiner Bühnenbilder zuschreiben müssen. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass Chr. F. Weisse nach den Schlesiern der einzige Dichter ist, bei dem das genannte unedle Motiv einen bestimmenden Einfluss erhält. Schon die Wahl seiner Stoffe verrät, dass er der Bearbeitung von Greueln nicht abgeneigt war. Seiner Tantalidentragödie legte er in Hygins Fabel die grässlichste Auslegung der Pelopidensage zugrunde.[1] Auch die Wirkungen, die seine Dramen auf das Publikum ausübten, bestätigen unsre Beobachtung. Wegen «des Schrecklichen der Handlung» wurde «Rosemunde» bei ihrer Erstaufführung in Hamburg abgelehnt.[2] Verzerrter und grausamer als die Qualen des vom Gift durchwühlten Paares in der «Rosemunde» ist Pelopias Selbstmord. Hier bemerkt der Dichter ausdrücklich, dass das Schwert, das sich die Unselige in die Brust stiess, stecken bleibt; erst Aegisth darf es ihr herausziehen. Auch für Kallikrates («Befreyung von Theben») gibt Weisse in einer Anmerkung die Vorschrift, dass ihm ein Pfeil in der Brust stecke, den Aspasia mit ihrer Hand halte, den der Sterbende bei der Nachricht vom völligen Sieg Thebens herausreisse, um im glücklichen Gefühl dieser frohen Kunde zu sterben. — Wenn späterhin eine Beschleunigung des Todes in die Hand des Verwundeten gelegt werden soll, so lässt man es bei einem Aufreissen des Verbandes be-

---

[1] Vgl. Minor: «Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur» S. 231.

[2] Ebenda S. 222 f.

wenden (« Jungfrau v. Orleans »: Talbot), meidet aber jede peinliche Schaustellung. —

Gerstenberg ist in diesem Punkt mit Weisse nicht zusammenzuwerfen; er empfindet das stark Aufgetragene als tragisch notwendig.

Die einzige Sterbeszene, die wir bei Christian Weise finden (Tobias « König Wenzel »), geht augenscheinlich auf den Wunsch zurück, die beliebte, rohe Frivolität durch einen tragischen Hintergrund möglichst in ihrer Wirkung zu steigern.

Erst von Gottscheds Zeit an mag die Absicht, das Publikum zu rühren, bewusst hervorgetreten sein. Neben ihr wirkten nun aber auf die Gestaltung der Sterbeszene so viel andere Motive ein, dass man sie nirgends als ausschlaggebenden Faktor bezeichnen kann. Selbst nicht im « Codrus », zu dem doch Cronegk ausdrücklich bemerkt: « Ich wäre zufrieden, wenn nur Elisinde, Medon und Philaïde die Thränen der Zuschauer erpressen könnten »;[1] — wie viel mehr denn, müssen wir hinzufügen, wenn mir dies bei Codrus Tod geglückt wäre. Auch in Grimms « Banise », Weisses « Krispus » und « Romeo und Julie » tritt der Wunsch des Dichters, stark auf die Tränendrüsen seines Publikums zu wirken, klar hervor.

Mehr und mehr verdrängen im Drama des neuen Jahrhunderts berechtigte Rücksichten die rein äusserlichen. Die Herrschaft französischer Gesetzmässigkeit bringt wenigstens das Gute mit sich, dass der Dichter nicht mehr allein mit dem Ziel, möglichst stark auf das Publikum zu wirken, arbeitet. Tektonische Interessen treten in den Vordergrund. Man ist immer eifriger bestrebt, alle Teile des Dramas mit dem zugrunde liegenden Plan in Einklang zu bringen. Der

[1] In den dem Drama beigefügten « Gedanken über das Trauerspiel Codrus. »

Tod, das Sterben wird nicht mehr rein aus Freude am Schrecklichen behandelt. Die Sterbeszenen erfüllen meist einen höheren Zweck.

Einen solchen könnte man bei flüchtiger Überlegung vielleicht auch der Sterbeszene Antons (Lohenstein: « Cleopatra ») unterschieben. Es läge nahe, dass der Dichter unter allen Umständen eine Szene zwischen dem sterbenden Anton und Cleopatra wünschte, um den rätselvollen Charakter dieses unnatürlichen Weibes zu beleuchten, die man vielleicht nicht mit Unrecht eine Vorläuferin der Machtweiber Adelheid (« Götz »), Solina (Klinger: « Neue Arria »), Gianetta (Klinger: « Otto »), Mathilde (Müller: « Golo und Genoveva ») nennen könnte. Aber auch der nachsichtigste Beurteiler wird in dieser Szene eine Klärung, Erweiterung oder Vertiefung des Bildes von Cleopatra vergebens suchen. Es sind auch hier rein äusserliche Momente, die Lohenstein eine erweiterte Sterbeszene für Anton diktieren. Über die Schwierigkeiten, die in der Situation liegen — die Königin hat ihr Ziel, des Gatten Tod, erreicht, und steht nun dem durch ihre Schuld Sterbenden gegenüber — setzt sich der Dichter blind hinweg. Wir erfahren rein gar nichts über die wahren Gefühle Cleopatras; wir sind im Unklaren, ob ihre Worte, ihr Gebahren auf Verstellung und Heuchelei, zurückgeht, oder ob wirklich eine gewisse Reue erwacht ist. Cleopatra ist durchaus so gezeichnet, als ob sie das liebende Weib wäre, das des Gatten Tod als schwerstes Unglück empfindet.

Schon Hallmann hatte den auf der Strasse überfallenen Hermogenes (« Antiochus ») nur aus Rücksicht auf die Fortführung der Fabel am Leben gelassen; er musste die Schändlichkeit des verräterischen Climenes und seiner Genossen enthüllen, damit diese ihrer Bestrafung entgegengeführt werden konnten.

Auch Osman (Krüger: «Mahomed IV.») stirbt nur deshalb auf der Bühne, damit dem Sultan endlich die Augen über das schändliche Gebahren seiner Mutter geöffnet werden.

Brawe lässt Granville («Freygeist») sterbend auf die Bühne tragen, weil sich erst aus der Szene zwischen den beiden Freunden die tieferen Beweggründe zu Clerdons Selbstmord ergeben, der ohne dies nur unklar und oberflächlich motiviert wäre.

Klopstock mag es selbst als Mangel empfunden haben, dass in seiner «Hermannschlacht» nur gesungen und geredet wird, dass sich auch nicht die geringste Vibration von der gewaltigen Erschütterung, die in nächster Nähe ihren Herd hat, bis auf die Bühne erstreckt. Er mag dadurch, dass er Sigmar und Werdomars Knaben verwundet auf die Szene schaffen liess, diesem Mangel abzuhelfen gewünscht haben. Und fraglos wird uns hierdurch die unfern tobende Schlacht etwas näher gerückt.

Eine grosse Anzahl Dramen des 18. Jahrhunderts steht im Dienst gewisser Persönlichkeiten der Geschichte und Sage. Man liebt besonders in Gottscheds Kreis, hehre Gestalten auf die Bühne zu bringen, zu deren Verherrlichung das ganze Drama angelegt erscheint. Eigenschaften, die dem sentimentalen, unmännlichen Zeitalter fern lagen, werden gefeiert: das Einsetzen der ganzen Persönlichkeit für eine Idee; für die Freiheit des Vaterlands («Codrus», «Befreyung von Theben»), für die republikanische Verfassung («Brutus», «Cato»), für den Glauben, für die Familie. Bewundern sollen wir die starren Stoïker, wie Cato und Brutus, die aufopfernde Liebe zum Vaterlande eines Codrus, bewundern die Glaubenstreue Olinths und Sophronias, die selbstvergessene Vater-, Sohnes-, Freundes- und Gattenliebe. [Mustapha (Weisse); Emilia (Lessing);

Grandlove (Breithaupt); Granville (Brawe); Thusnelda (Ayrenhoff)]. Kann aber der Dichter leichter Bewunderung in uns erwecken, als wenn er auch den sterbenden Helden von keiner andern, als der edlen Regung bewegt zeigt, derentwegen man ihn verherrlicht? Dies ist die vornehmlichste Ursache, warum wir von Gottsched an so viele ausgeführte Sterbeszenen vorfinden.

Ist es weniger die Persönlichkeit, als eine bestimmte Idee, die der Dichter zum Ausdruck bringen will — der Held wird eben dann nur als Träger dieser Idee verherrlicht — so kann der Dichter ebenfalls keine bessere Gelegenheit finden, seine Tendenz eindringlich vorzutragen, als wenn er sie dem schon vom Tod umfangenen Helden in den Mund legt. Zumal, wenn dieser nur deshalb zugrunde geht, weil die von ihm vertretene Anschauung nicht durchgedrungen ist. «Aus keiner anderen als einer patriotischen Absicht» hat sich Ayrenhoff, wie er selbst in der Vorrede zu «Hermanns Tod» bemerkt, der dramatischen Dichtkunst gewidmet. Eine nachdrückliche Mahnung zur Einigkeit wollte er in der Hermanndichtung an das deutsche Volk richten. Die Sterbeszene Hermanns ist breit angelegt, weil sich der Dichter die eindringlichste Wirkung davon versprach, wenn er die Folgen der Uneinigkeit vorführte und zugleich in die entflammende Rede des Sterbenden seine gewichtige Mahnung verwob.

Schliesslich werden einige Sterbeszenen nur deshalb ausführlicher behandelt, damit dem Bedürfnis nach poetischer Gerechtigkeit Genüge getan wird. Wie Atreus, Rosemunde, Hellmich und Fausta sterben, darin offenbart sich die Strafe des Himmels. Wenn Zeangir, als er die ruchlosen Pläne seiner Mutter erfährt und sich selbst als unwissentliche Ursache am

Tod des Freundes bezeichnen muss, den Dolch gegen seine Brust führt und sterbend seinen Tod als Rache für der Mutter Verbrechen erklärt, so hat die Sühne des ränkevollen Weibes, das eine abgöttische Liebe für seinen Sohn empfindet, mit einem zermalmenden Schlag begonnen.

Hat sich die zum Tode führende Tat nicht vor unsern Augen abgespielt, so muss der Dichter sie auf irgend eine Weise uns nahe bringen, bevor er den Todgeweihten auf die Bühne führen lässt.

Für diese Frage kommen nur die Dramatiker von Gottscheds Zeit an in Betracht, da — wie wir wissen — das voraufgehende Jahrhundert den Tod nur wegen des blutigen Ereignisses, das ihn veranlasst, darstellt und dies infolgedessen regelmässig auf die Bühne bringt.

Bei der überwiegenden Mehrzahl der Fälle greift eine schablonenmässige Behandlung Platz. Zunächst tritt der beliebte antike Botenbericht in Wirkung; ganz unverhüllt, wenn der Sterbende die Wunde in Schlacht oder Kampf erhielt. Irgend jemand, der der Verwundung beiwohnte, bringt die Nachricht von dem Geschehnis; sei es, dass er als Bote geschickt wurde [Osman (Krüger: « Mahomed IV. »), Codrus (Cronegk), Siegmar (Klopstock)]; sei es, dass er den Verwundeten sucht (Pietsch: « Darius »), oder dass er aus freien Stücken die dem Todwunden Nahstehenden auf das Unheil, das über sie hereingebrochen ist, vorbereiten will. (Cronegk: « Olinth », Weisse: « Befreyung von Theben »).

Immerhin dem Sinn nach Botenbericht, wenn auch gut bemäntelt, ist die Enthüllung, die sich dadurch vollzieht, dass der Täter oder der, durch den die unselige Tat veranlasst wurde, in wilder Ver-

zweiflung auf die Bühne stürzt, um hier durch seine schonungslosen Selbstvorwürfe das Vorgefallene zu offenbaren [Granville (« Freygeist »,) Marcius (« Brutus »)]. Verwandt mit dem Botenbericht ist die Situation in J. E. Schlegels « Orest und Pylades ». Zwei Priester sprechen von der Verfolgung der Entflohenen, von dem Kampf, der sich zwischen Thoas und seinen Feinden entspann, und sehen plötzlich zu ihrem Schrecken, wie der König schwer verwundet herbeigeführt wird.

Zur Unterstützung des Eindrucks, den die Kunde von dem Unglück hervorgerufen hat, dient es, wenn man, bevor noch der Sterbende auf die Bühne gebracht wird, dumpfes Klagen oder Wehegeschrei von ferne vernimmt (Brawe: « Brutus », Weisse: « Befreyung von Theben »). In der « Befreyung von Theben » ist dies nicht nur sekundäres Moment. Die Andeutungen, die Phillidas macht, um Vater und Braut das furchtbare Ereignis schonend beizubringen, werden nicht verstanden. Erst als ein « hohl Gewinsel » von der Strasse « heraufschleicht », dämmert die schreckliche Ahnung in ihnen auf.

Das Ächzen und Stöhnen des Selbstmörders, der sich im Nebenraum den Todesstoss versetzt hat, bildet in « Cato » und « Dido » den ersten Hinweis auf die unselige Tat. Die auf der Bühne Anwesenden stürzen in das Gemach, aus dem die qualvollen Laute ertönen. Bevor man Cato getragen bringt, muss uns erst noch sein Sohn das blutige Bild, das sich seinen Blicken bot, beschreiben.

J. E. Schlegel lässt uns noch nicht einmal klar werden, was die Schmerzensrufe zu bedeuten haben. Kaum haben die Anwesenden ihre Beobachtungen ausgetauscht, da tut sich das Zimmer auf — offenbar dadurch, dass man von dem Zwischenvorhang

Gebrauch macht, den Hédelin d'Aubignac so sehr verpönt — und man sieht die Königin: « Hier sitzt sie halberblasst, das Schwert sinkt aus der Hand ».

Da man jegliche Art von Kämpfen auf der Bühne mied, war das Herbeischaffen der Verwundeten bei allen Fällen, ausgenommen Cato und Dido, die einzige Möglichkeit, um die Sterbeszene vorzuführen. Für Gottsched — Schlegel ahmt ja, wenigstens in der « Dido » noch, nur seinen Lehrer nach — müssen besondere Gründe massgebend gewesen sein, dass er erst den Verwundeten auf die Bühne bringt.

Es ist gewissermassen ein Widerspruch mit seiner eigenen Ansicht, die er vier Jahre nach Erscheinen seines « Cato » in den « Beyträgen » des Jahres 1736 geäussert hat, wenn Gottsched des Römers Tod vor unsere Augen führt. Denn dort kommt er zum Schluss, dass der Tod auf der Bühne möglichst zu vermeiden sei. Vielleicht ist diese Ansicht erst in der Entwicklung, die Gottsched während der Jahre 1732—1736 durchmachte, bei ihm aufgetreten. Für wahrscheinlicher möchte ich es halten, dass er glaubte, durch die Verlegung des Selbstmordaktes hinter die Bühne dem Vorgang den greuelhaften Charakter genommen zu haben. Wie dem auch sei; wenn der Dichter Cato zum Gegenstand einer Tragödie machen wollte — und « die ausserordentliche Todesart hat sein Ende dazu überaus geschickt gemacht »[1] —, so musste er den sterbenden Cato auf die Bühne bringen. Denn wann konnte Cato seine « stoische Standhaftigkeit »,[1] seine « patriotische Liebe zur Freiheit »[1], seinen « philosophischen Charakter »[1] grossartiger entfalten, als eben in dem Augenblick, da der Tod ihm naht?

Sollte meine Vermutung zutreffen, dass Gottsched

[1] Vgl. Gottscheds Vorrede zur Ausgabe des « Cato » von 1732.

durch die Verlegung des Selbstmordaktes hinter die Kulissen seinem Prinzip, möglichst alle blutige und greuelhafte Darstellung des Todes zu vermeiden, Genüge getan zu haben glaubte, so muss nachdrücklichst bestritten werden, dass er seine Absicht erreichte. Denn es ist bei weitem weniger grauenhaft, wir sehen den blitzschnellen Stoss, den der Selbstmörder auf sich führt, als wir hören auf einmal aus dem Zimmer, in dem wir Cato schlafend wissen, einen Tumult, der auch, als Portius hineingelaufen ist, andauert und alle Anwesenden in tödliche Angst versetzt; dann ein furchtbares Stöhnen und Ächzen, wie es nur Todesangst dem Menschen erpressen kann, das aber keinerlei Aufklärung bringt, sondern nur die erregte Spannung steigert; und sehen schliesslich Portius blind verzweifelnd mit der Nachricht herausstürzen: « er hat sich selbst entleibt ». Das Bild, das unsere Phantasie sich von dem Vorfall im Nebenzimmer ausmalt, dieser « Anblick voller Not », muss viel entsetzlicher und blutiger sein, als der einfach vorgeführte Todesstoss. Besonders, da Portius mit seiner Schilderung: « er lag schon voller Blut », vor unsern geistigen Augen grausige Effekte erzielt, die die Vorführung der Tat selbst nicht mit sich bringen könnte.

Was den Grundkern unserer letzten Ausführungen über Gottscheds « Cato » bildet, das hat auch für Schlegels « Dido » uneingeschränkte Gültigkeit.

Wenn man schon jeglichen grausamen Eindruck meiden wollte, musste man, wie E. v. Kleist in seinem « Seneca », die Tat zwischen zwei Akte verlegen und den neuen mit der bereits vollendeten Tatsache eröffnen.

Selten empfand man es als Bedürfnis, einen Grund dafür anzugeben, dass man den Todwunden

gerade noch an den Platz schafft, den die Bühne darstellt. In « Darius » (Pietsch) und « Brutus » (Brawe) fehlt jegliche Begründung. Dies berührt fast noch sympathischer, als wenn gar zu durchsichtige Motive angeführt werden.

Cato lässt sich hereintragen, weil « er seine Freunde noch zu sehn Verlangen trug ». Warum lässt er die Freunde nicht zu sich kommen? — Thoas (Schlegel: « Orest und Pylades ») will in der Göttin Diana Hain enden, um sie, die offenbar die Fähigkeit der Allgegenwart nicht besitzt, dafür, dass sie ihn im Stiche liess, noch nach Herzenslust schmähen zu können. Codrus (Cronegk), dem doch sonst menschliche Schwächen fern liegen, wünscht, seinen Triumph angesichts des überwundenen Feindes auszukosten. Wahrscheinlich begründet ist es dagegen, dass Osman (Krüger: « Mahomed ») auf die Szene geführt wird. Er will ja vor dem Tode noch Vergebung von Mahomed erflehen. Granville (« Freygeist ») kann nicht dahingehen, ohne den irregeführten Freund aufgeklärt und sich mit ihm noch versöhnt zu haben. Olinth (Cronegk) und Kallikrates (Weisse: « Befreyung von Theben ») wünschen in den Armen ihrer Lieben zu verscheiden.

Wenn ein lebendiger Wunsch den Sterbenden von dem Ort, wo er die Todeswunde empfangen hat, forttreibt, ist es begreiflich, dass er am Ziel zusammenbricht, wohin er nur unter Anspannung aller seiner Kräfte gelangen konnte. Ist aber kein Motiv gegeben, das den Todwunden noch einmal aufpeitscht, so müssen wir es als einen befremdenden Zufall empfinden, dass die Lebenskraft gerade immer ausreicht, bis der Sterbende auf die Bühne gebracht ist.

Darius: « So weit! holt einen Stuhl, ich kann nicht
länger stehn.
Itzt will die Lebenskraft mir ganz und gar entgehn. »

Eine erstaunliche Übereinstimmung legen die Dramatiker des 18. Jahrhunderts auch in anderen Stücken an den Tag. So lassen sie den Sterbenden, kaum dass er den Fuss auf die Bühne setzt, zu reden beginnen. Und zwar sind diese Eintrittsworte alle einander gleich. Entweder ein: « So weit. Hier setzt mich her » (Cato), wie wir es schon bei Darius gefunden haben, das in « Orest und Pylades » (« bis hierher führet mich, bis in der Göttin Haus »), « Brutus » (« dies sei der Ort, der letzte, der den Brutus sterblich sieht »), « Freygeist » (Granville), « Renegat » (Grandlove) und Klopstocks « Hermannschlacht » (Siegmar) nur wenig modifiziert wiederkehrt. Oder Worte des Trostes, der Liebe für die unter Wehklagen entgegenkommenden Freunde eröffnen des Sterbenden Reden (« Codrus »).

Man denkt nicht daran, dass der Schwerverwundete durch den Blutverlust, durch die Anstrengung des Weges entkräftet sein muss, dass er einiger Augenblicke der Ruhe bedarf, ehe er überhaupt zu Wort kommen kann. Weisses « Befreyung von Theben » bildet die einzige rühmliche Ausnahme. Kallikrates schlägt erst, nachdem er eine geraume Weile auf der Bühne gelegen hat, die Augen auf.

In den bisher behandelten Fällen, in denen die Tat hinter der Szene stattfindet, wurde uns auf unzweideutige Weise mitgeteilt, dass wir einen Sterbenden vor uns haben. Lessing (« Sara ») und Gerstenberg (« Ugolino ») lassen uns im Unklaren und gewinnen durch das Dunkel, das sie um den zurückliegenden Vorgang hüllen, ein Mittel, unser Interesse zu steigern, die Spannung zu erhöhen.

Der 4. Akt (« Sara ») endet mit der Flucht Saras vor der Nebenbuhlerin. Wir wissen, dass die Marwood mörderische Pläne im Kopf wälzt, dass etwas

Ungeheuerliches geschehen wird. Wir fürchten für Sara. Aber auf die Empörung aller Leidenschaften folgt eine abgeklärte Ruhe; auf den gefahrdrohenden Monolog der Marwood die friedliche Geborgenheit in Saras Zimmer. Wir atmen auf in dem Bewusstsein, dass die Rache der Wütenden wenigstens das unschuldige Mädchen verschont hat. Die Schwäche Saras erweckt nicht den leisesten Argwohn; hatte doch die seelische Erschütterung zu einer Ohnmacht geführt. Überrascht sind wir erst, als wir aus dem Gespräch erfahren, dass Marwood ihrer Feindin gefolgt war, dass sie sich gerührt gezeigt habe. War sie der Sara zu gutem Ende nachgegangen? Hatte sie ihre schroffe, ja brutale Haltung bereut? War sie überhaupt milder Regungen der Nebenbuhlerin gegenüber fähig? Unsere Überraschung wandelt sich in Furcht. Marwood hatte das Zimmer nicht eher verlassen, bis die Ohnmächtige die Augen wieder aufschlug und man ihr die Arznei einflössen konnte. In den Zuckungen, die Sara überfallen, sehen wir die Bestätigung unserer jäh auftauchenden Angst; aber wir hoffen noch immer, dass wir uns täuschen. Wir hoffen, obwohl die Anzeichen einer Vergiftung sich wachsend mehren, bis der Marwood triumphierender Brief die tödliche Gewissheit bringt.

Ähnlich sind die Vorgänge vor Francescos Tod (« Ugolino »). Auch Gerstenberg will uns zwischen Furcht und Hoffen umherschleudern, um unsere Teilnahme zu steigern. Francesco hat von Ruggieri, als er bei dem verunglückten Rettungsversuch im väterlichen Haus aus der Ohnmacht erwachte, einen Trank gereicht bekommen. Was kann der Feind ihm anderes als Gift zu trinken gegeben haben? Diese Ansicht teilt Ugolino nicht. So viel Menschlichkeit traut er dem Cardinal nicht zu. Warum denn die Qualen

des Verhassten kürzen, der dem sichern Tod geweiht ist? Es muss ein Erfrischungstrunk gewesen sein. Wir neigen mit Francesco schliesslich zu des Alten Ansicht, und vergessen beinahe im weitern Verlauf, was wir anfänglich für Francesco gefürchtet haben. Denn der Knabe verschweigt in männlicher Selbstbeherrschung die sich mehrenden Anzeichen des Todes, bis er jede Täuschung für ausgeschlossen halten muss und die unumstössliche Gewissheit laut werden lässt: « Ruggieri hat mir Gift gegeben, ich werde sterben. »

Die Absichten, die bei der grössten Anzahl der Sterbeszenen von den schlesischen Dramatikern verfolgt werden, lassen sich in kurz gehaltenen Bildern erreichen. Drastische Hinweise auf das fliessende Blut, auf den sich im Todeskampf windenden Körper genügen den Bedürfnissen der Zeit. Da aber von Gottsched an weitgehendere Zwecke mit dem Sterben verbunden werden, ja, wie wir gesehen haben, die Sterbeszene häufig den Höhepunkt des Dramas bildet, beanspruchen sie grösseren Raum. Besonders, da der Dichter nicht müde wird, seine Absicht uns in immer neuen Wendungen vorzutragen. Reden machen das Hauptcharakteristikum der Sterbeszenen aus und zwar Reden des Sterbenden. In ihnen entledigt er sich der Aufgabe, derentwegen sein Hingang uns vorgeführt wird. Sie bringen uns den stoischen Gleichmut, die göttliche Ruhe, die hohe Weisheit, die edle Gesinnung, die wir an dem Sterbenden bewundern sollen. Sie — und nicht irgendwelche Handlungen — sind das Mittel, durch das der Dichter auf den Fortgang des Dramas wirkt, durch das die innere Umwandlung Anwesender, z. B. die Bekehrung zum Christentum usw. erzielt wird, durch das der

Dichter kommende Ereignisse vorbereitet und begründet. Ganz ohne Rücksicht, ob der Sterbende zu so anstrengenden Auseinandersetzungen noch die Kraft hat, lässt ihn der Dichter seinen Zwecken dienen. Macht sich ein Dramatiker einmal die Mühe, in diesen Reden den herannahenden Tod nicht ganz zu vernachlässigen, so bleibt er, wie wir noch sehen werden, in den naivsten Andeutungen stecken. Eine ebensolche Naivität macht sich geltend, wenn der Dichter seine Absicht erreicht glaubt. Ohne auch nur im geringsten auf die elementarsten Erfordernisse der Wahrscheinlichkeit zu achten, lässt man den Sterbenden, der eben noch durch ungehemmten Redefluss und anstrengende Denkarbeit staunenswerte Kräfte an den Tag gelegt hat, mit einem jähen: « Lebt wohl! Ich sterbe! Ach — » (Darius), oder mit einem ähnlichen unerwarteten Aufschrei (Thoas; Osman; Sophronia; Grandlove) plötzlich zusammenbrechen. Unverantwortlich erscheint besonders in Schlegels « Orest und Pylades » diese Flüchtigkeit des Dichters. Denn hier sind alle Voraussetzungen für ein jähes Ende gegeben, ohne dass sie Schlegel verarbeitet. Thoas brennt darauf, sich an den Feinden zu rächen. Der edle Wettstreit vermag keinen Eindruck auf ihn zu machen. Da durchquert der Götterspruch seine Pläne. Was wäre nun leichter, als die Erregung des Königs zu schildern, die durch die Beharrlichkeit, mit der der Priester für den Willen der Götter eintritt, mehr und mehr gesteigert wird, bis sie schliesslich in lähmenden Flüchen losbricht und die letzten Kräfte des Sterbenden aufzehrt? Statt dessen endet Schlegel, der doch zuvor die langatmigste Schilderung nicht gescheut hatte, in nüchterner Kürze.

Wenn die Reden und das Leben des Sterbenden zu Ende gehen, liebt es der Dichter, den Verscheiden-

den und seine Umgebung zu einer rührenden Gruppe zusammenzuschliessen. Die letzte Umarmung, der letzte Kuss sind ein wichtiges Requisit der Sterbeszene (Anton, Cleopatra, Sophonisbe, Cato, Xemin, Codrus, Brutus, Grandlove, Emilia, Kallikrates).

Eine würdevollere Haltung nimmt der alte Recke Siegmar ein (Klopstock: « Hermannschlacht »); aber die nahe Verwandtschaft mit den andern Schlussposen ist nicht zu leugnen. Siegmar lässt sich, als er den Tod nahen fühlt, die Hand seines Freundes Werdomar reichen und hält sie noch sterbend gefasst.

Die Illusion, dass wir einen Sterbenden vor uns haben, wird in den seltensten Fällen gewahrt. Die knapp gehaltenen Sterbeszenen, also vornehmlich die des schlesischen Dramas, stellen in diesem Punkte natürlich geringere Anforderungen. Dass aber trotz der breiteren Darstellung, wie sie im 18. Jahrhundert üblich wird, der Dichter allein seinen mit der Vorführung des Tods verbundenen Zweck im Auge hat — und dieser Zweck gipfelt nie in einer naturgetreuen Darstellung des Sterbens —, dem Sterbeprozess dagegen ganz gleichgültig gegenübersteht, muss als grober Mangel empfunden werden.

Ich habe schon oben die Tatsache gestreift, dass die weitaus überwiegende Anzahl der Sterbenden in ihrem ganzen Gebahren, in ihren Handlungen und vornehmlich in ihren Reden bemerkenswerte Kräfte an den Tag legt. Kräfte, die nur so lange vorhalten, bis der Zweck der Sterbeszene erreicht ist; die den folgenden jähen Zusammenbruch nicht erwarten liessen.

Wenn in des Sterbenden Reden Hinweise auf den nahenden Tod eingeflochten werden, so sind diese in den seltensten Fällen geeignet, die Agonie zu illustrieren. Sie sind vielmehr den Reden meist nur lose aufgeklebt und von wenigen Ausnahmen ab-

gesehen, an den Stellen, an denen sie sich finden, nicht innerlich begründet. Schliesslich bleiben sie vollständig im Typischen stecken. Ganz vage Phrasen wie: « Mein Geist ist schwach, mein Abschied ist nicht weit » (« Cleopatra »), « das Reden fällt mir schwer » (« Cato »), « jetzt will die Lebenskraft mir ganz und gar entgehen » (« Darius »), ich fühle schon den Tod » (« Orest und Pylades »), « ich bin dem Tode nah » (« Codrus »), « noch einen Schritt, so sink ich in mein Grab », « noch kämpft die Natur » (« Krispus »), « Des Todes kalte Hand verlischt den Docht des Lebens » (« Mustapha »), « ich fühls, es werden mir nun bald die Augen brechen » (Ayrenhoff: « Hermanns Tod »), wechseln mit dem Ausruf: « ich sterbe » [Lukan (« Epicharis »), Siegmar (Klopstock), Anselmo (« Ugolino »)]. Oder man lässt den Sterbenden, ohne die Rede zu unterbrechen, in Fortführung seiner Aeusserungen ganz allgemein darauf Bezug nehmen, dass er den Tod erwartet: « zeigt mir im Tode noch, dass ich ein König sei » (« Darius »), « O süsser Todeskampf » (« Olinth und Sophronia »).

Auch die einzelnen Symptome, welche die Todesnähe bezeichnen sollen, werden nicht dem Einzelfall angepasst. Man beschränkt sich auf bequeme Schwächeanwandlungen, auf Kältegefühle und die Empfindung, dass es dem Sterbenden dunkel vor den Augen wird. Kaum hat die Schlange den Giftzahn in Cleopatras Busen gedrückt, da fühlt sie « Schlafsucht schon und Ohnmacht mich befallen. » Nur als er dem Mitverschworenen Lateran vorwirft, sein Leben müsse zur Qual werden, deutet der verblutende Scaurus an, dass sich seine Auflösung bemerkbar macht: « Mein Sterben wird zum Schlaf » (« Epicharis »). Osman (Krüger: « Mahomed ») merkt, dass es zu Ende geht, am Nachlassen seiner Kräfte.

Auch bei Seneca (Kleist), Codrus (Cronegk) und Romeo (Weisse) meldet sich der Tod durch Kräfteverfall an.

Sophonisbe fühlt, wie ihre Glieder erkalten. Seneca (Kleist) überfällt kalter Schweiss, und Krispus (Weisse) schleicht das Blut kalt zum Herzen, die Schenkel erstarren ihm.

Mit der Empfindung unheimlicher Kälte verbindet sich bei Sophonisbe das Gefühl, dass « ihrer Augen Licht sich verdüstert ». Nachdem sich Seneca (« Epicharis »), der dem Tode trotz Stahl und Gift nicht nahe gekommen war, in die mit warmem Wasser gefüllte Wanne begeben hat, beobachtet er endlich Anzeichen des nahen Endes:

« Es scheint, dass mir nunmehr so Aug als Licht verschwinden. »

Granville (« Freygeist ») und Katwald (Klopstock: « Hermanns Tod ») « sehen nicht mehr ». Vor den Augen des heldenmütigen Knaben Werdomars (Klopstock: « Hermanns-Schlacht ») und der frevlerischen Rosemunde (Weisse) wird es « finstere Nacht ».

Stolberg, der zugleich mit Katwald tot niedersinkt, bildet ein treffliches Gegenstück zu dem Partner, der nichts mehr sieht: « Ich höre schon so dumpf ».

Nur durch solche kurz hingeworfene Worte charakterisiert der Sterbende das Herannahen des Todes. Näher geht er auf seinen Zustand, seine Leiden nicht ein. Nur selten ist ihm eine Schilderung der Empfindungen in den Mund gelegt, die ihn während der letzten Augenblicke durchbeben. Diese wenigen Ausnahmen haben wieder das eine gemein, dass der Sterbende nicht, augenblicklich durchschauert von der Todesumarmung, seine Empfindungen durch Ausrufe, Andeutungen verrät. In wohlgesetzten Phrasen gibt er vielmehr Rechenschaft über das allmähliche

Erlöschen seiner Lebensfunktionen. Nicht er spricht, der Dichter erzählt in novellistischer Form durch den Mund des Sterbenden dessen Tod. Diese Art der Todescharakterisierung führt zu noch derberen Verstössen gegen die Wahrscheinlichkeit als die der erst behandelten Fälle.

In der denkbar plumpsten Form finden wir diese unmögliche Charakterisierung des Todes im 17. Jahrhundert bei Lohenstein nnd Hallmann. Nach Gottsched tritt sie hier und da noch auf, wenn auch selten noch so greifbar unwahrscheinlich wie in Kleists «Seneca»: «Nun nahet sich das Ziel meiner Tage! Athemlosigkeit und kalter Schweiss überfällt mich, und die Gegenstände schwimmen mir schon vor den Augen.»

Und was für ein gewaltiger Fortschritt liegt doch schon in dieser Kleistschen Charakteristik, wenn man Lohensteins «Epicharis» dagegen hält. Hier kann Lukan seine Kräfte, den Atem, der ihm noch zur Verfügung steht, so rationell auf die Sekunde berechnen, dass nicht nur sein Leben mit dem Ende eines Satzes erlischt; er vermag sogar darauf hinzuweisen, dass mit dem Ende des Satzes auch das Ende seines Lebens erreicht ist. Dieser bewunderungswürdigen Fähigkeit entspricht auch die poetische Einkleidung seiner Empfindungen:

«— — — — Die Seele macht sich frei
Und reisst der Sinnen Band, der Glieder Joch entzwei.
Der Leib wird Eis und auf der Zung erstirbt das letzte Wort.»

Auch Tobias (Weise: «König Wenzel») besitzt die seltene Gabe, ganz genau den Augenblick, in dem der Tod ihn hinwegreisst, bezeichnen zu können. Auch über die Funktion seiner Organe, den

Weg, den das Gift nimmt, ist er völlig im Klaren: « Siehe, du Mörder, das sind meine letzte Worte. Nun tritt mir das Gifft zum Hertzen. »

Von der novellistischen Bezeichnung des eintretenden Endes, die Hallmann den am Hunger Sterbenden («Theodoricus») in den Mund legt, haben wir schon im Kapitel: « Hinrichtung » (vergl. S. 50) gesprochen.

Weit seltener sind die Fälle, in denen die Umgebung den Zustand des Sterbenden wiederspiegelt.

Man lässt es auch hier meist bei direkten Hinweisen bewenden. Die beiden Priester, die den König Thoas herbeigeführt sehen (Schlegel: «Orest und Pylades »), bemerken schon von weitem, dass der « Tod um seinen blassen Mund schwebe ». Laktanz (Weisse: « Krispus ») erschrickt ob des « starrenden Augs, der kalten Hand » seines Freundes. Dieselben Erscheinungen sind es, die Helena (« Krispus ») das furchtbare Los des Geliebten offenbaren. Lohenstein hatte die Umgebung häufiger zum Organ ausgebildet, durch das er uns den lautlosen Todeskampf veranschaulicht. Die krampfhaften Windungen Mnesters (« Agrippina »), das scheussliche Aussehen und Todesröcheln Charmiums (« Cleopatra ») wird uns auf diese Weise nahgebracht, sowie das Hinsinken des Diomedes und der Cleopatra, kaum dass sie die Giftschlange gestochen hat.

So lange man den Dramen keine szenischen Bemerkungen einflocht, mussten die notdürftigsten Umrisse der Vorgänge durch den Mund der darstellenden Personen bezeichnet werden. Von den Zeiten des Zittauers Chr. Weise an übernimmt die Anmerkung die Rolle der Umgebung, soweit sie eine Erläuterung des Vorgangs betraf. Meist lässt sie der Darstellung des Schauspielers freieren Raum, als zuvor die Charakterisierung durch die Umgebung.

Der Begriff «er stellt sich ungebärdig» (Tobias Weise: «Wenzel») erfordert z. B. durch den Schauspieler gewissermassen erst eine Interpretation, während der Ausruf: «Schaut, wie der Wurm sich krümmt!» (Charmium: «Cleopatra») ein genau differenziertes Moment bezeichnet. Schon Weise hat sich durch den Gebrauch szenischer Bemerkungen verleiten lassen, dramatisch besonders bemerkenswerte Vorgänge nur pantomimisch zur Darstellung zu bringen. Wir haben gesehen, dass er alle Todesszenen nur auf diese Art skizziert. Nach ihm tritt die Anmerkung wieder in ihre Schranken zurück und dient nur mehr dazu, Missverständnisse auszuschliessen.[1] Man legt ja das Hauptgewicht nicht auf die dramatische Vorführung der dargestellten Vorgänge. Die Reden und der ihnen zu Grund liegende Sinn und nicht die Handlung dominieren. Erst Chr. F. Weisse wird durch die Lust an Grausamkeiten, die wir schon an ihm kennen gelernt haben, veranlasst, blutige Vorgänge näher auszumalen. Er rechnet dabei auf die Unterstützung durch den Schauspieler, dem er in Anmerkungen Winke gibt. Es wäre nicht allein aus dem Text der «Rosemunde» zu erklären, dass sie wegen ihrer Greuel abgelehnt worden ist. Regie und Schauspieler müssen das ihre dazu beigetragen haben, um einen so furchtbaren Eindruck hervorzubringen. Es ist verwunderlich, dass wir nicht auch von einer Ablehnung der Trauerspiele «Mustapha und Zeangir» und «Atreus» zu berichten haben. Denn hier ist schon die dichterische Darstellung allein entsetzenerregend. Der Vorgang der Ermordung wird bis ins einzelne ausgemalt. Den Zustand des tödlich Ge-

[1] z. B. in Klopstock: «Hermanns Tod» Katwald und Stolberg; bei Weisse: Rosemunde, Hellmich Romeo u. a.

troffenen beschreiben folgende Worte: « man bringt Mustapha geführt; er hat den Turban verloren, sein Gesicht ist hin und wieder voll Blut, aber er lebt noch: man setzet ihn auf einen Sopha, er schlägt die Augen auf und ächzet. » Wie schwer Atreus verletzt ist, erhellt die Bemerkung: « er versucht es etlichemale sich aufzuraffen, aber vergeblich. »

In den bisher behandelten Fällen war das Nahen des Todes direkt, durch den Mund des Sterbenden oder seiner Umgebung charakterisiert. Darauf beschränkt man sich in der Regel. Nur wenige Dichter sind bemüht, auf indirektem Weg dem Bild des Sterbens neue Lichter aufzusetzen.

Besser als Ausrufe, die auf die Schwäche des Sterbenden aufmerksam machen, illustriert ein plötzliches Versagen aller Lebensfunktionen, eine Ohnmacht, die Kraftlosigkeit. Dies naheliegende Illustrationsmoment findet noch relativ am häufigsten Anwendung [Xemin (Grimm: « Banise »), Siegmar (Klopstock: « Hermannsschlacht »), Rosemunde und Hellmich (Weisse: « Rosemunde »)]. Durch Häufung dieses Mittels stören Kleists « Seneca » und Weisses « Romeo » die beabsichtigte Wirkung.

Wir hören in Lessings « Sara » und Gerstenbergs « Ugolino » nicht allein die Erklärung: « ich kann nicht weiter, meine Füsse tragen mich nicht mehr », sondern wir sehen zunächst, wie Sara in überströmender Freude dem Vater entgegengehen, wie Francesco sich an die Lagerstatt des kleinen Gaddo schleppen will, um Abschied von ihm zu nehmen, wie sie aber unterwegs zusammenbrechen.

Klopstock lässt Siegmar nicht darüber klagen, dass sein Gehör schwinde; der Alte fordert die Barden auf, lauter zu singen, stärker und immer stärker,

obwohl ihr Gesang gewaltig « hinabwütet ». Es dünkt ihm, sie hätten nachgelassen.

Dass sich über Francesco bereits des Todes Fittiche lagern, gibt Gerstenberg noch durch ein zweites Moment zu verstehen: Der tapfere Junge wollte nicht, dass man seine Todesqual mitansähe. Als er fühlt, dass er sich länger nicht bezwingen kann, legt er sich neben den Sarg, der ihn schon einmal beherbergt hatte, nieder und winkt Anselmo, wegzugehen. Er merkt aber schon nicht mehr, dass der Bruder seinem Gebot nicht folgt.

Alle bisher genannten Momente indirekter Charakteristik bezeichnen ein Erschlaffen, ein Schwinden der Kräfte. Dass unmittelbar vor der Auflösung alle Lebenselemente noch einmal in gewaltiger Flamme auflodern, um dann jäh zu erlöschen, war ein Motiv, das nirgends ausgebeutet ist, zu dem allerdings die Anregung bei Thoas' Tod (Schlegel: «Orest») gegeben war. Höchstens verzehren sich die letzten Kräfte in Phantasien. Aber wie ledern sind die Bilder, die das Fieber der letzten Minuten dem Theodorus Importnus (Hallmann: «Theodoricus») vorzaubert. Ihm dünkt:

« Der Sensen-Mann kommt schon mit pfeilgeschwinden Schritten
Auff seinem fahlen Thier geritten
Und graset erschrecklich mit grauser Begier
Nach den abgekränckten Gliedern
Mit denen sich Gestanck und Fäulnis will verbrüdern. »

Den Hungerphantasien Agapetus I., der geordneten mythologischen Reminiszenz:

« Seht Charon bringet seinen Kahn
Und führt uns auf der Thetis Bahn
In das Elyser Feld bei gutem Wind und Wetter »

ein erläuterndes « er phantasieret » beizufügen, hält

selbst Hallmann für notwendig. Gemeinsam ist diesen « Phantasien », dass die Sterbenden sich keineswegs in einem Zustand getrübter Geistesfunktionen befinden, sondern sich am Vollbesitz ihres Verstandes und eines ungeahnten poetischen (?) Bilderreichtums erfreuen.

Einen bedeutenden Fortschritt stellt in dieser Frage Klopstock dar. Glaubhaftigkeit und eine gewisse Naturtreue ist den Fieberphantasien Siegmars (« Hermannsschlacht ») nicht abzustreiten. Der todwunde Greis erkennt seine Umgebung nicht mehr, hält den verwundeten Knaben Werdomars für seinen Sohn Hermann und glaubt, man führe ihn auf dem Schlachtfelde herum. Dadurch aber, dass Klopstock dies Motiv in derselben Szene noch einmal anwendet — während Siegmar den todwunden Knaben als seinen Sohn anspricht, sieht dieser umgekehrt den alten Recken für Varus an —, wird die Wirkung zum mindesten stark beeinträchtigt.

Weniger der nahende Tod als die Qual des Hungers und ihre Wirkung wird aus den Phantasien Gaddos (« Ugolino ») ersichtlich, die zu gleicher Zeit dem Dichter ein Element sind, in das er Züge rührender Kindlichkeit einmischt, um das Wesen des Knaben zu zeichnen. Züge, welche die altkluge, zum Teil ins Undenkbare verzerrte Redeweise Gaddos wieder gut machen.

Ein letztes Mittel, die Todesnähe zu vergegenwärtigen, bietet die Schilderung des Eindrucks, den der Sterbende auf seine Umgebung macht. Noch seltener als von anderen indirekten Charakterisierungsmöglichkeiten wird von dieser Gebrauch gemacht. Lessing lässt sich dies Motiv nicht entgehen. Betty («Sara») kämpft standhaft gegen jede Äusserung der seelischen Schmerzen an, die Saras Leiden und die eigenen Selbstvorwürfe in ihr auslösen. Es gelingt

ihr auch anfänglich. Aber schliesslich, als sie der Herrin Todesqual mehr und mehr steigen sieht, geht ihre Selbstbeherrschung zu Ende. Sie bittet sich entfernen zu dürfen, um ihre Fassung wieder zu erlangen. Aus diesem Kampf gewinnen wir leichter ein Bild des unsäglichen, aber heldenhaft ertragenen Leidens der Sara, als wenn diese oder die Umgebung durch Worte auf die Qualen hindeuteten.

Der Blutverlust hat den Knaben Werdomars geschwächt; so geschwächt, dass er nicht mehr weiss, was um ihn vorgeht. Diesen Zustand bringt Klopstock dadurch zum Ausdruck, dass er Werdomar mit der angstvollen Frage: «sieh mich an, kennst du mich nicht, mein Sohn?» den Knaben in die Arme nehmen lässt.

Weisse will uns den qualvollen Todeskampf des Atreus veranschaulichen. Nicht mehr wie Lohenstein lässt er die Anwesenden gleichsam mit Fingern auf den in Krämpfen sich Windenden hinweisen und sie das, was sie erblicken, unumschrieben wiedergeben. Ein furchtbares Rachegericht des Himmels sieht der Priester in Atreus Ringen mit dem Tode; eine Sühne für die Untaten, die der Frevler begangen hat. Sollen diese kurzen Minuten Strafe für den unmenschlichen Sünder sein, so müssen sie Qualen in sich bergen, unerhörter, als dass man sie mit Worten bezeichnen könnte.

Am vollkommensten hat Gerstenberg dies Element, durch die Umgebung die letzten Augenblicke des Sterbenden zu spiegeln, gebraucht. Neugierde treibt Anselmo, beim sterbenden Bruder zu verharren. Sie überwiegt auch, als der Todeskampf schon einsetzt: «Ist das Sterben? Betracht es wohl, Anselmo!» Aber als die Qualen des Sterbenden sich steigern, da überkommt ihn die lähmende Gewissheit, dass nur eine kurze Spanne ihn von demselben Augenblick

trennt: «Ist das Sterben? Gott sei mir gnädig!» Als Francesco in seiner Pein nach Gott schreit, stimmt Anselmo, niedergeschmettert von der Hülflosigkeit des Bruders in dessen Schreie um Erbarmen ein: «Erbarmer! Erbarmer! Erbarmer! Noch windet der Wurm sich? Noch? Noch? Wehe mir! Sterben ist grauenvoll!» Von den einzelnen Phasen des Sterbens ist nicht die Rede. Nur aus dem Gesamteindruck der entsetzensvollen Ergriffenheit Anselmos soll der Vorgang auf uns zurückstrahlen.

Wir haben oben schon darauf hingewiesen, dass Gerstenberg uns in Ungewissheit lässt, ob Francesco vergiftet ist oder nicht, um durch die Mitarbeit unserer Phantasie seine Wirkungen zu steigern. Er wusste wohl, dass das Interesse des Publikums erlahmt, wenn ihm jeder Vorgang, bis in die unwichtigste Einzelheit zergliedert, vorgeführt wird. Deshalb ging er darauf aus, nicht alles klar auszusprechen, hier und dort über die Vorgänge Dunkel zu breiten. Diesem Streben liegt die Absicht zugrunde, unserer Phantasie nicht durch körperliche Darstellung Fesseln anzulegen, sie vielmehr in ihrem Flug in die Unendlichkeit zu unterstützen und so vor unserem geistigen Auge Bilder zu erregen, die der Dichter nicht festzuhalten vermag, die durch eine schlechte Darstellung auf der Bühne zerstört würden. Die Dunkelheit, die im Kerker zu Pisa herrscht, lässt uns nur vage Umrisse der sich vor Schmerz bäumenden Gestalt Francescos sehen. Verzerrungen, durch die ein übertreibender Schauspieler an die Unwirklichkeit des Vorgangs erinnern könnte, sind vollständig ausgeschlossen. Anselmos Aeusserungen werden zu Motoren unserer Phantasie.

Ähnliche Erwägungen, wie sie Gerstenberg leiteten, und nicht allein die Absicht, Saras Selbstbeherrschung und Rücksichtnahme auf die Freunde zu zeichnen,

mögen Lessing veranlasst haben, den Reflex der Schmerzen auf dem verzerrten Gesicht Saras dadurch, dass « sie die Hand vors Gesicht hält », zu verbergen. Dieselben Erwägungen müssten Dichter, die dem Tod das Grauen nehmen wollten, abgehalten haben, eine Todesszene hinter der Bühne vor sich gehen zu lassen, während wir von ihr unterrichtet sind.

Da sich die Charakterisierung des Todes auf allgemeine Hindeutungen und einen ganz engen Kreis von Symptomen beschränkt, dürfen wir nicht erwarten, dass die einzelnen Todesarten individuell herausgearbeitet sind. Man übersah völlig, die Sterbeszene mit der Todesursache in Einklang zu bringen.

Von den gröbsten und nur ganz selten vermiedenen Verstössen, den Sterbenden ungeachtet der beginnenden Auflösung erstaunliche Kräfte im Reden, Denken und Handeln bewähren zu lassen, haben wir schon gesprochen. Besonders auffällig ist es, dass die durch wochenlangen Hunger und Durst gepeinigten Märtyrer Hallmanns (« Theodoricus ») auch nicht die geringste Spur von Erschöpfung verraten. Nirgends äussert sich die Wirkung des Gifts, auch wenn es zum augenblicklichen Tod führt, durch Schmerzen (Diomedes, Cleopatra, Iras, Sophonisbe, Seneca, Krispus, Romeo). Nur Tobias (Weise: «Wenzel») Sara und Hellmich (Weisse: «Rosemunde») teilen nicht die Empfindungen ihrer Leidensgefährten, denen der Trank mundete, die mit wohllüstigen Gefühlen dem Tode entgegenharren. Die Zuckungen, die trotz aller Selbstbeherrschung den Lippen entronnenen Schmerzenslaute Saras sprechen von Qualen, wenn Sara sie auch verschweigt. Hellmich fühlt, kaum dass er den Becher geleert hat, es wie Feuer in seiner Brust brennen. In derbem Realismus klagt Tobias, dem es « ringlich » vor dem Gesicht wird, über « Kneipen im Bauch ».

Wenn Seneca und Lukan (Lohenstein: «Epicharis») auf das ihrem Puls entströmende Blut hindeuten, so geschieht dies nur, um grauenvolle Effekte zu erzielen, nicht aber aus Rücksicht auf die Art des Todes.

Der Ansicht, durch flüchtige Hinweise der Schilderung des nahenden Todes Genüge getan zu haben, entspricht es auch, dass wir nirgends eine Steigerung der Todessymptome durchgeführt finden. Selbst nicht in Fällen, wo des Dichters Interesse nicht durch andere Rücksichten (z. B. die mit der Sterbeszene verflochtenen Tendenzen) von der Darstellung des Todes abgelenkt wurde.

Hellmich äussert sich nur anfänglich über seine Qualen; dann aber wird der Todeskampf nicht wilder und wilder; es ist im Gegenteil ein Abflauen der Erscheinungen bemerkbar. Der Eintritt des Todes bleibt schliesslich vollständig unberücksichtigt.

Auch hier erhebt sich «Sara» allein über die plumpen Unwahrscheinlichkeiten und die mangelnde Durchbildung der andern Dramen. Ihre Schwäche ist nicht nur Folge der Ohnmacht. Zuckungen und Stiche, die sie plötzlich überfallen und ebenso plötzlich wieder verlassen haben, werden bei Mellefonts Kommen wieder vergessen. Erst nach längerer Pause setzen die Erscheinungen wieder ein. Eine Beklemmung macht ihr das Reden schwer. Dann gewinnen Empfindungen die Oberhand, die sie nicht mehr zu unterdrücken vermag. Zuvor konnte sie sich ablenken, jetzt wird sie von den Erscheinungen allein beherrscht. Und diese Erscheinungen steigern sich noch weiter. Ihre eine Hand hängt wie tot an der «betäubten Seite». Schliesslich kann sie sich nicht mehr aufrichten. Die Todesahnungen werden ihr unter den

wachsenden Leiden zur Gewissheit: « Bald werde ich nicht mehr sein.»

Über die Seelenzustände der Sterbenden werden wir in anderm Zusammenhang sprechen, in einem Kapitel, das die Darstellung des Todes glaubenstreuer Guter und böser Menschen oder Freigeister zum Gegenstand hat.

Bevor wir die letzten Äusserungen, die dem Sterbenden in den Mund gelegt sind, betrachten, soll kurz noch seine Sprechweise ins Auge gefasst werden. In ihr wäre ein ergiebiges Mittel zur indirekten Charakteristik der Todesnähe gegeben. Aber es ist als solches von keinem der hier behandelten Schriftsteller ausgebeutet worden. In ungehemmtem Fluss strömen die wohlüberdachten, schön aneinander gereihten Sätze dahin. Nichts erinnert daran, dass wir einen Sterbenden vor uns haben. Weder die qualvollsten Schmerzen, noch gänzliche Erschöpfung hindern den mit dem Tode Ringenden, seine Perioden und Gedanken unzerstückelt zu vollenden.

Erst in der « Deutschen Schaubühne » tauchen ganz vereinzelt naive Versuche auf, das gebrochene und mühselige Reden der Sterbenden zu illustrieren (Krüger: «Mahomed», Schlegel: «Orest und Pylades», Brawe: « Brutus », Kleist: « Seneca » u. a.). Man glaubt, dadurch, dass man in die letzten Reden des Sterbenden Gedankenstriche einfügt, ohne jedoch das Satzgefüge oder den Gedanken abzubrechen, diese Absicht zu erreichen. Es mehren sich auch die Fälle, in denen man das Leiden der Sterbenden durch eingeflochtene Seufzer oder Wehrufe zu vergegenwärtigen sucht, aber nicht einmal diese Interjektionen zerstören den Satz- oder Gedankenbau. Sie bieten im Gegenteil nur bequeme Gelegenheit, den Vers nach

vollendetem Gedanken zu füllen [z. B. für Osman (« Mahomed »), Atreus, Romeo und Julie.]

Man sollte meinen, nichts läge näher, als durch den Tod den letzten Gedanken abbrechen zu lassen. So zwar, dass uns recht gut zu Bewusstsein kommt, was der Sterbende noch sagen wollte. Aber nur Codrus (Cronegk), Siegmar (Klopstock) und Romeo (Weisse) scheiden, ohne das, was sie zuletzt bewegte, bis zum Ende ausgesprochen zu haben. Hermann (Ayrenhoff) bricht zwar auch mitten in der Rede ab; nicht aber, um entseelt niederzusinken, sondern um die konventionell kurz vor Eintritt des Todes gebräuchlichen Formeln noch anbringen zu können. Alle andern enden ihr Leben erst dann, wenn sie das, was ihnen am Herzen lag, auch bis zur letzten Silbe ausgesprochen haben. Eklatante Beispiele hierfür habe ich zum Teil schon angegeben. Die elend verschmachtenden Märtyrer in Hallmanns « Theodoricus », Lukan (Lohenstein: « Epicharis ») und Tobias (Weise: « Wenzel ») führen die Schilderungen der Erscheinungen, die sie an sich beobachten, erst zu Ende. Aus schlesischen Dramen will ich noch Seneca (Lohenstein: « Epicharis ») herausgreifen, dessen Gebet der nahende Tod nicht zu unterbrechen wagt:

« Erlöser, Jupiter, nimm dies mein Opfer an
Die Hand voll Blut, weil ich dir sonst nichts
opfern kann. »

Auch Sophonisbe und Cleopatra gehören hierher.

Dafür, dass diese Uebung auch im 18. Jahrhundert weitergepflegt wird, mögen als Beispiele genügen: Araspes (Gottschedin: « Panthea »), Olinth (Cronegk: « Olinth und Sophronia »), Brutus (Brawe), Zapor und Grandlove (Breithaupt: « Renegat »), Rosemunde (Weisse), Mustapha (Weisse: « Mustapha

und Zeangir»), Thusnelda (Ayrenhoff: «Hermanns Tod») und Emilia (Lessing).

Schon Gottsched, der ja auch Fénélons Natürlichkeitsforderungen[1] für das Drama unterstützt, mag eingesehen haben, dass es eine Gefahr für die Illusion bedeutet, wenn man den Tod immer erst nach vollendeten Sätzen und Gedanken eintreten lässt. Er kommt zwar über diese Übung nicht weit hinaus, indem er nur einen Ausruf dem vollendeten Satz noch hinzufügt.

Cato: «Der Beste kann ja leicht vom Tugend-Pfade wanken.
Doch ihr seyd voller Huld. Erbarmt Euch! — Ha!»

Aber er findet Nachahmer.

Dido (J. E. Schlegel): «Ich flieh in meine Gruft, doch nur dass ich dich quäle,
Verräther!»

Henley (Brawe: «Freygeist»): «Ich sterbe, doch mein Feind stirbt mir zur Seiten. Ich bin gerächt — o Triumph — o Rache!»

Auch Osman, Sara, Francesco, Krispus, Fausta, Pelopia und Romeo gehören in diese Reihe.

Mit kurzen Ausrufen als letzter Äusserung des Sterbenden konkurriert die Formel «ich sterbe», die Mylius' Postulat im Drama eingebürgert hat. Sie fand sich bereits bei Antons Tod (Lohenstein: «Cleopatra»). An letzter Stelle steht sie in Kleists «Seneca», be Anselmos Tod im «Ugolino» und bei Hermanns Tod (Ayrenhoff). Wenige Dramatiker haben im Verlauf der Reden, die der Scheidende führt, dieses «ich sterbe» ganz vermieden.

[1] Vgl. Fénélons «Gedanken von der Tragödie». Im Anhang des von Lachmann nach der Originalausgabe von 1732 besorgten Neudrucks des Gottschedschen «Cato» S. 103 f.

Der Inhalt der letzten Worte ist den Charakteren der Sterbenden angepasst. Wie beim Hinrichtungstod endet der Gute meist mit einem Gebet, mit liebevollen Worten, die er an seine Angehörigen richtet; auch mit Äusserungen des Triumphes, dass er die Erde überwunden hat. Nur in einem Fall übermannen den nicht als Gottesläugner oder Frevler Gezeichneten die Todesqualen so, dass Schmerzensschreie seinen Atem hinwegnehmen (« Ugolino »: Francesco), während dies für den Tod des Bösewichts, wie wir noch sehen werden, charakteristisch ist. Wenn nicht mit Schmerzenslauten, so endet der schlechte Mensch mit Flüchen, Selbstvorwürfen oder verzweifelnden Bitten um Verzeihung (vergl. Schlusskapitel).

So wenig wie die Charakteristik der Sterbenden ist das Gebahren derjenigen, die dem Hingang beiwohnen, dazu angetan, Wirklichkeit vorzutäuschen. Nur wenn es gilt, die rohe Brutalität einer dem Hinscheidenden feindlichen Umgebung zu schildern, macht sich ein gewisses Bedürfnis nach realistischer Darstellung geltend [Lohenstein: bei Senecas (« Epicharis »), Mnesters und Charmiums Tod (« Agrippina »); Weise: bei Tobias, aus Freude an Roheit und Frivolität; dann auch deshalb, weil dadurch neue Lichter auf die Leiden und das Verhalten des Sterbenden geworfen werden]. So sehr steht der Sterbende im Mittelpunkt des Interesses, dass darüber alles vernachlässigt wird, was nicht ihn direkt betrifft. Die Umgebung ist nur dazu da, seinen Zustand zu schildern, seine Wesenszüge stärker hervortreten zu lassen und schliesslich den Eintritt seines Todes zu bezeichnen. Sie ist gewissermassen nur Staffage und ermangelt des selbständigen Lebens.

Häufig wäre vielleicht, so könnte man einwerfen, dem Tode noch vorzubeugen, wenn die Anwesenden

zur rechten Zeit Hülfe brächten, die Wunde verbänden oder das Blut stillten. Zum mindesten müssten sie doch darauf bedacht sein, die letzten Augenblicke zu erleichtern. Aber weder vom einen, noch vom andern ist die Rede. Der einzige Fall, in dem man Massregeln gegen den Tod anwendet, findet sich bei Klopstock (« Hermannschlacht »). Werdomar saugt seinem Knaben die Wunde. Aber es liegt die Vermutung nahe, dass dies dem Dichter nur ein Vorwand war, um nicht durch einen zweiten Sterbenden von Siegmars Tod abzulenken; ein Vorwand, den Knaben von der Bühne wegzuschaffen, wie aus derselben Veranlassung, aber ohne Begründungsangabe, Lohenstein und Kleist Senecas auf den Tod verwundete Gattin hinter die Szene bringen lassen.

Der einzige Fall, in dem die Umgebung den Tod zu erleichtern bestrebt ist, findet sich bei Causin (« Felicitas »). Aber hier trocknen die Brüder nur das Blut von Januarius' Stirn und Gliedern, um auf seinen fürchterlichen Zustand hinweisen zu können. Dass Diomedes (Lohenstein: «Cleopatra ») seinen Herrn durch Belebungsmittel der Todesohnmacht nur entreisst, um die Sterbeszene in Anwesenheit der Königin zu ermöglichen, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Ich kann daher, zumal da Cleopatra selbst wie die Römer, die bei der Selbstmordszene zugegen waren, keine Hand zur Hülfeleistung rührt, diesen Fall nicht unter die Ausnahmen rechnen, in denen die Umgebung helfend und erleichternd um den Sterbenden beschäftigt ist.

Nicht selten wird zwar die Frage des hilfreichen Beistehens angeschnitten, ohne aber zu einem Resultat zu führen. Nachdem sich Eteocles, als er Antons Fall sah (Lohenstein: « Cleopatra »), in effektvollen Bildern über die Tat ausgesprochen hat, erinnert sich Decer-

täus, dass man in solchen Fällen eigentlich Hülfe bringen müsste. Aber es dauert lange, bis er sich dieses Gedankens auf schwerfällig-parabolischem Wege entschlagen hat. Schliesslich zieht er sogar den Dolch aus Antons Brust, aber nur um sich in dessen Betrachtung zu versenken. Erst des Diomedes frisches Zugreifen leitet die Hülfe ein.

Noch kürzer wird die Hülfsbereitschaft in den andern Fällen, in denen überhaupt davon die Rede ist, abgetan. Einer der Anwesenden will um Hülfe eilen. Der Sterbende wehrt ab, da es doch zu spät sei, und es unterbleibt jeder Versuch: Dido (Schlegel), Sara (Lessing), Krispus (Weisse), Romeo (Weisse), Siegmar (Klopstock), Hermann (Ayrenhoff). Julie (Weisse) beugt jeder Rettungsanwandlung Benvoglios dadurch vor, dass sie nach dem Stoss, dessen Tödlichkeit betonend, zweimal: « getroffen! » ausruft.

Soll des Sterbenden hohe Gesinnung durch eine friedliche Ruhe, einen unerschrockenen Gleichmut, mit dem er dem Tode ins Antlitz schaut, gekennzeichnet werden, so liebt man es, bei der Umgebung die gegenteiligen Züge anzubringen. Catos Kinder und Getreue, Codrus' Freunde brechen in laute Klagen und Tränen aus, während die Sterbenden selbst jegliche Äusserung des Schmerzes zurückhalten. Betty (« Sara ») bittet, sich entfernen zu dürfen, weil sie länger nicht dem wütenden Schmerz gebieten kann. Mellefont[1] hat, als er das Furchtbare erfährt, völlig den Kopf verloren. Er begeht in seiner Verwirrung

[1] Auffallend ist das sich widersprechende Gebahren Mellefonts. Als er die Absicht der Marwood erfährt, die sich ja vielleicht noch vereiteln liesse, verliert er, aus Furcht vor dem drohenden Verlust, alle Besinnung. Nun das Schlimmste eingetreten, ist er so wenig ergriffen und niedergeschmettert, dass sein Verstand die Empfindung überwiegt, dass er sich eines hier ganz deplazierten Volksaberglaubens erinnert und deshalb nicht einmal mehr der Toten Hand küsst.

die unglaubliche Roheit, während er fortrennt, der Geliebten zuzuschreien, dass sie verloren sei. Hierdurch wird Sara immer ruhiger und gefasster. — Auch das verzweifelnde Gebahren Helenas (Weisse: « Krispus ») hat keinen anderen Grund, als ihres Geliebten heldenmütige Fassung noch stärker hervorzuheben. Allerdings hat sich hier Weisse um ein paar Töne vergriffen. Das Streben nach möglichst grellen Kontrasten hat ihn zu Unmöglichkeiten geführt. Helenas Verhalten ist nichts mehr oder weniger als läppisch. Händeringend rast sie auf der Bühne hin und her; mehr als einmal schaut sie in den Giftbecher, ob nicht noch genug des verderblichen Trankes vorhanden sei, um auch sie wegzuraffen. Dem Sterbenden wagt sie sich kaum zu nahen, geschweige denn, dass sie sich helfend um ihn bemühte. Sie kann sich nicht überwinden, seinem Wunsche, ihn in ihren Armen sterben zu lassen, zu folgen. Nach einer flüchtigen Umarmung nimmt sie ihre planlosen Wanderungen durch das Zimmer wieder auf. Als endlich Krispus in Todesschlummer versunken ist, lässt sie ihm den verdienten Frieden nicht einmal, sondern weckt ihn rauh wieder auf.

Zu noch schreienderen Missgriffen hat sich Weisse in der Sterbeszene des Kallikrates (« Befreyung von Theben ») verleiten lassen. Obwohl der junge Held aus einem beglückenden Elternhaus, aus den Armen einer Braut, aus einem verheissungsvollen Leben gerissen wird, lässt er keine Klagen laut werden. Lautere Freude, dass das Vaterland vom Bedrücker befreit ist, erfüllt ihn. Als Gegenpol wird ihm seine Mutter gegenübergestellt. Was ist ihr des Vaterlandes Freiheit, wenn sie den Sohn verlieren muss! Sie lässt es nicht bei Klagen bewenden. Mit rohen Vorwürfen überhäuft sie den Gatten, der als Haupt

der Verschwörung gegen die Spartaner an des Sohnes Untergang Schuld sei. Ganz von ihrer über Charon hertobenden Wut in Anspruch genommen, vergisst sie, dem Sterbenden beizustehen. Wenn nicht Schonung des Gatten, den sie unter Kallikrates' Fall schwer leiden sieht, jeden Vorwurf hätte unterdrücken müssen, so sollte doch wenigstens die Liebe zum Sterbenden sie davon abhalten, dessen letzte Augenblicke mit einer unerquicklichen ehelichen Szene auszufüllen.[1] So bar jeglichen feineren Empfindens, wie diese Szene Arete erscheinen lässt, wollte Weisse sie keinesfalls charakterisieren.

Wir haben nun schon mehrmals auf Gefühlsroheiten hingewiesen, deren sich Personen, die dem Sterbenden zugetan sind, schuldig gemacht haben. Die Genannten stehen nicht allein.

Lohenstein will Annäus als treuen liebevollen Anhänger Senecas (« Epicharis ») zeichnen. Er vergreift sich in den Mitteln dazu; denn es verrät keine freundschaftliche Gesinnung, wie Lohenstein wohl meint, wenn Annäus die Bitte des Freundes, ihm Gift zu geben, abschlägt. Ein wahrer Freund müsste darauf ausgehen, die Qualen des Unglücklichen möglichst zu erleichtern, zu kürzen und dürfte sich nicht erst durch historische Belege dazu bewegen lassen.

---

[1] Unter dem Mangel, der hier genannt werden musste, leidet das ganze Stück. Auf der einen Seite stehen Patrioten, von denen jede Regung, die nicht vaterländische Ziele hat, verdammt und verbannt wird (Charon und sein Anhang). Auf der andern Seite Geschöpfe, die alle vom Vaterland empfangenen Vorteile unter Missachtung von dessen Wohl nur zur Befriedigung ihrer Gelüste ausbeuten (Archias), oder aller gesteigert altruistischen Gefühle ermangelnd, nur einer kurzsichtig-selbstsüchtigen Liebe für die Ihrigen fähig sind, deren hohe Pläne zu verraten sich nicht scheuen, wenn der Verrat ihnen nur der Lieben Leben erhält (Arete).

Wenig Feingefühl verrät die Umgebung auch, wenn sie über des Freundes Tod, als über eine feststehende Tatsache spricht, beispielsweise im Sinne eines: « Nun kannst du (musst du ja zu unserm Schmerz
erblassen)
Zuvor noch Andacht, Recht und Rache sehen lassen » (Schlegel « Orest und Pylades » bei Thoas' Tod). Oder: « Ach dass mein König stirbt » (Pietsch bei Darius' Tod). (Ähnlich Cato, Codrus u. a.).

Man müsste doch erwarten, wenigstens in einigen Dramen die Umgebung dem Sterbenden Mut oder Hoffnung einflössen zu sehen. Aber diese Erwartung wird nirgends gerechtfertigt.

Die Absichten, die man mit der Umgebung der Sterbenden zu verfolgen pflegt, treten ganz unverhüllt zutage, wenn sie sich direkt in Lobreden des Helden ergeht und uns darauf aufmerksam macht, dass der Sterbende Bewunderung verdient. Selten fallen solche Lobreden in die eigentliche Sterbeszene. Meist schliessen sie sich an den Eintritt des Todes an. [So nach dem Ende folgender Personen: Cato, Dido, Codrus, Olinth, Sophronia, Brutus, Hermann (Ayrenhoff)].

Neben die Aufgabe der Umgebung, den Sterbenden und seinen Tod zu charakterisieren, stellt sich eine weitere: den eingetretenen Tod festzustellen. Zu einer Zeit, die von der szenischen Anmerkung kaum Gebrauch machte, finden wir regelmässig diese Art der Todesbezeichnung, wenn nicht der Eintritt des Todes ganz unerwähnt bleibt [Lohenstein: Piso und Scaurus (« Epicharis »), Mnester (« Agrippina »), Charmium («Cleopatra»), Hofmeister und Murat (« Ibrahim Sultan »). Und da wir den Sterbeprozess mitansehen, kann ja auch die Todesbezeichnung hier leichter wegfallen als bei der Hinrichtung, die wir

uns verdeckt vorstellen müssen. Dem Schauspieler bleibt in der Mehrzahl der Fälle die Charakterisierung des eintretenden Todes völlig überlassen.

Die schlesischen Dramatiker bevorzugen die Art der Bezeichnungen, die wir bei der Hinrichtung durch den Strang als typisch gefunden haben.

Anton («Cleopatra»): «— — — Ach er vergeht!
Geist, Puls und Warm ist hin, der Brunn der Adern steht,
In totes Eys verkehrt!»

Cleopatra (Salambo):

«Sie bebt, sie schläfet ein, es ist um sie getan.»

Gallus bei Charmiums Tod («Cleopatra»): «Sie röchelt, sie vergeht.»

Im folgenden Jahrhundert tritt ein knapper Ausspruch an die Stelle einer gedehnteren Bezeichnung. Nur Anna macht bei Didos Tod eine Ausnahme:

«Sie ist hin,[1] ihr stirbt das matte Wort.
Der Geist entreist sich ihr und eilt mit Seufzen fort,
Das grosse Herz ist kalt ....»

Die Formel «er, bezw. sie stirbt» ist am gebräuchlichsten (s. den Tod Catos, Sophronias, Codrus, Thoas', Mellefonts, Kallikrates', Rosemundes, Romeos.)

An ihre Stelle tritt bei Darius' Tod ein «er erblasst», beim Tode des Krispus «es ist vollbracht» und bei Francesco's Ende «er ist dahin».

Bei weitem überwiegt im neuen Jahrhundert die szenische Bemerkung, die allerdings selten dem Schauspieler einzelne Winke gibt [Araspes, Osman,

[1] Dieser Ausdruck, den wir heute mindestens als unedel bezeichnen müssen, scheint im 18. Jahrhundert keinerlei Anstoss erregt zu haben. Wir finden ihn sogar im Munde Mariens, als sie Franzens Ende berichtet (Götz 5. Akt). Noch derber ist Catos Ausdrucksweise (Gottsched): «Doch wer die Tugend liebt, geht lieber selbst darauf.»

Brutus, Zapor, Granville, Grandlove, Clerdon, Siegmar, Fausta, Julie, Thusnelda (Ayrenhoff)].

In einigen Fällen wird der Eintritt des Todes, wie in «Brutus» und «Ugolino» der Selbstmordstoss, durch das Fallen des Vorhanges unseren Blicken entzogen (Kleist: «Seneca», Weisse: «Mustapha und Zeangir»).

Viele Dichter gehen darauf aus, den Tod möglichst feierlich, die Trauer der Zurückbleibenden möglichst tief schmerzlich zu schildern. Es entgeht ihnen dabei aber, dass die feierliche Stimmung durch sofortiges Reden zerstört wird, dass der Schmerz nicht der tiefste ist, der sich gleich in Wehklagen Luft machen kann. Nur Brawe und Klopstock weichen von der gewohnten Bahn ab. Nachdem der edle Granville seine Augen geschlossen hat, steht Clerdon noch eine Weile in einen Schmerz, der keinen Ausdruck findet, versunken da, bevor der Vorhang fällt. Dasselbe «lange Stillschweigen» hat auch Klopstock vorgeschrieben nach des Recken Siegmar Verscheiden.

Tod hinter der Bühne.

Die Auffassung, welche die vorgryphianische und gryphianische Zeit von dem Wesen der Tragödie besass, ihr Blutrünstigkeitsbedürfnis und die Herrschaft der rohen Instinkte machen es zu einer selbstverständlichen Erscheinung, dass jede Gelegenheit, einen Todesfall den Augen des Publikums vorzuführen, ausgenutzt wird. Ohne jegliche Rücksicht auf künstlerisch einheitliche Gestaltung des Stoffes, werden die unwichtigsten Episoden breit ausgesponnen, sobald sie dem blutigen Geschmack des Dichters entsprechen.

Den notwendigsten Bedürfnissen nach Variierung auch nicht im geringsten Rechnung tragend, lassen Lohenstein und Hallmann keinen ihrer vielen Todesfälle hinter der Bühne sich ereignen. Und wenn Gryphius eine Todesszene hinter die Kulissen verlegt, so veranlasste ihn dazu sicherlich nicht der Wunsch, den Tod weniger greuelhaft darzustellen. Im Gegenteil. Die Verlegung des Todes hinter die Bühne bot Gelegenheit, all seine Schrecken mehrmals hervortreten zu lassen. Einmal in der scheusslich ausgeschmückten Erzählung des Falles; zum andern dadurch, dass der Dichter die letzten Phasen des Ereignisses noch auf die Bühne bringt. Auf diese Weise nimmt dann der Todesfall einen grösseren Raum ein, als ihm seine einfache Vorführung zumessen würde; die beifallsicheren Effekte können mehrmals verwendet, die Gunst des Publikums sicherer errungen werden.

Also nicht eine Mässigung, sondern eine Steigerung der Todesschrecken ist beabsichtigt, wenn je einmal im 17. Jahrhundert eine Todesscene hinter die Bühne verwiesen wird. Das tritt im « Leo Armenius », wie in der « Catharina von Georgien » klar zutage. Dort werden wir mit den furchtbaren Einzelheiten der Ermordung des Kaisers erst durch einen Botenbericht vertraut gemacht, um dann zum Ort des Blutbads geführt zu werden, der uns alle Greuel der Tat noch unverwischt zum Bewusstsein bringt. Hier werden erst die scheusslichen Foltern Catharinas, die nur das gesprochene Wort so eindringlich machen kann, in schonungsloser Breite auseinandergesetzt, und dann müssen wir noch dem Feuertode beiwohnen.

Dass Gryphius in « Leo Armenius » den Überfall und Mord in der Kirche nicht auf die Bühne gebracht hat, mag zugleich noch in der Unfähigkeit, grössere Ensembleszenen zu gestalten, begründet sein. Schliesslich dürfte auch ein künstlerischer Gesichtspunkt mitgespielt haben: die richtige Erkenntnis, dass die unheilkündende Traumerscheinung, die angstvolle Szene Theodosias mit ihren Vertrauten, dann der Alarmschrei des Priesters und endlich die niederschmetternde Gewissheit durch den Boten eine Kette von ausserordentlicher dramatischer Steigerung bildet.

Für das 17. Jahrhundert können wir also mit Bestimmtheit sagen, dass die massgebenden Gründe für die so seltene Verlegung des Todes hinter die Bühne entweder in der Darstellungsunmöglichkeit liegen oder dem Wunsch, den furchtbaren Eindruck des Todes zu verstärken.

Das letztgenannte Ziel kann nicht allein dadurch erreicht werden, dass man die Greuel erst dem Ohr und dann noch dem Auge vorführt. Wenn wir jemanden zu qualvoller Hinrichtung von der Bühne

geführt sehen, dann dessen Schmerzensschreie und Stöhnen aus den Kulissen heraus vernehmen, so malt unsere Fantasie viel furchtbarere Szenen vor unser Auge, als sie je auf der Bühne dargestellt werden könnten.

Ob Causinus (« Felicitas ») diese raffinierte Wirkung im Auge hatte, als er Jannarius hinter die Bühne führen und dort unter den Peitschenhieben der Schergen jämmerlich aufschreien lässt, ist nicht festzustellen. Es wären auch ohnedies die fürchterlichen Hinrichtungsarten des Prügeltods, Sturzes vom Fenster nicht darzustellen gewesen. Den Wunsch, sein Publikum zu schonen, wird man jedenfalls bei Causin nicht argwöhnen, der stets die fürchterlich zugerichteten Leichen oder wenigstens Teile von ihnen auf die Bühne bringen und ihren Zustand ausführlichst schildern lässt.

Dem Zuge des 17. Jahrhunderts, das einer beinahe krankhaften Greuellust gefröhnt wissen, jeden Todesfall erleben will oder einen furchtbareren Ersatz für den nicht auf der Bühne vorgeführten Tod beansprucht, stellt sich — wie wir gesehen haben — in den Anfängen schon bei Weise (Zittau), energisch aber erst im 18. Jahrhundert bei Gottsched hervortretend, der Wunsch entgegen, mit allen grausamen Verzerrungen zu brechen, nur wahrscheinliche Vorgänge vor die Augen des Publikums zu bringen. Die natürliche Folge davon war, dass man von nun an die Todesszenen, wenn nicht mit ihnen eine höhere Absicht verknüpft war, hinter die Kulissen verwies.

Keineswegs aber war wie in der vorhergehenden Periode die Greuellüsternheit, so jetzt die Abneigung gegen das Furchtbare allein massgebend. Mit der wachsenden Einsicht in dramatischen Dingen, mit dem allmählichen Auftreten von Dichterindividualitäten

kamen neben diesem einen noch vielerlei andere Gründe auf, die eine Verlegung des Todes hinter die Bühne befürworteten.

Auch Rückfälle in die Anschauungsweise des 17. Jahrhunderts sind zu verzeichnen: man wollte die Todesschrecken eindringlicher vergegenwärtigen.

Bei jedem einzelnen Fall nach der zugrunde liegenden Veranlassung zu forschen, wäre müssig, da wir nicht über Vermutungen hinauskämen. Wo jedoch der Grund zur Verlegung hinter die Bühne ersichtlich ist oder wenigstens zu sein scheint, werden wir ihn im Folgenden behandeln.

Eines möchte ich schon hier nachdrücklich betonen — wir hatten übrigens schon einmal Gelegenheit (im Kapitel «Sterbescene» S. 155 f.) diese Tatsache zu streifen —: die Verlegung des Todes hinter die Bühne bedeutet nur dann eine Schonung, wenn wir vor und während des Vorfalls in Unkenntnis des unsern Augen entzogenen Ereignisses sind und es erst nach erfolgtem Tode erfahren. Wird uns aber auf irgend welche Weise zum Bewusstsein gebracht, dass in einem gewissen Augenblick hinter der Szene der Tod erfolgt, so ist dieser Eindruck viel aufregender und furchtbarer.

Mancherlei Wege konnte der Dichter einschlagen, um dem Publikum den hinter der Bühne verlegten Tod mitzuteilen.

Am nächsten liegt die Erzählung des Vorfalles.[1] Sie kam denn auch am häufigsten vor. In ihr macht sich, wie bei den Vorführungen auf der Bühne, der Geschmack der Zeit geltend. Der einzige Fall, in dem die Schlesier Erzählung an Stelle der Vorführung

[1] Es handelt sich hier natürlich nur um Erzählungen eines Todesfalls, der uns nicht bereits auf andere Weise zu Bewusstsein gebrach wurde.

treten lassen, « Leo Armenius », bietet daher eine breit ausgeführte Darstellung, die in brutaler Weise jede scheussliche Einzelheit des Vorgangs aufdrängt. Wir müssen erfahren, wie dem von allen Seiten angefallenen Kaiser:

« das warme blut aus glied und adern sprang »,

wie ihm die ruchlose Mörderbande den Arm, mit dem er das Kreuz des Erlösers umklammerte, abhieb, wie man den Niedersinkenden « zweymahl durch die brüste stiess »,

« wie man durch iedes glied die stumpffen dolchen zwang ».

wie das Kruzifix, auf das der Kaiser sank, über und über mit seinem Blut bespritzt ist.

Wäre die Ermordung vor unseren Augen vorgegangen, so furchtbar ausgemalt hätte sie uns nicht gegeben werden können.

Und nicht genug damit, dass wir jetzt das Ende des Kaisers wissen, wir müssen die Witwe noch an den Schauplatz der Greuel begleiten, wo jeder Blick auf Mord und Zerstörung trifft. Auffallenderweise denkt Theodosia zunächst nicht daran, sich nach des geliebten Mannes Leiche umzuschauen. Sie lässt sich auf breite Schimpfereien mit dem Empörer Michael ein. Erst als sie sieht, wie Kriegsknechte einen Körper über die Fliesen der Kirche schleifen, wendet sie sich von ihrem Feinde ab. Es ist die Leiche des Kaisers. Mit Wehgeschrei wirft sie sich über den Leichnam, dessen scheusslichen Zustand sie beschreibt.

« — — — — Was können wir erkennen,
Das nicht zuschlagen sey?
Ist hier ein glied zu nennen,
Das nicht das schwerdt zustückt? — — — —»

Unbarmherzig reisst man ihr den Körper des Gatten aus den Armen. Sie verfällt in Wahnsinn.

Noch ein zweitesmal tritt im 17. Jahrhundert Erzählung an Stelle der Vorführung auf der Bühne. Nicht aber wird in « Catharina v. Georgien » der Tod der Märtyrerin erzählt; der Hinrichtungsszene müssen wir selbst beiwohnen. Es sind hier nur die Foltern, die uns berichtet werden. Die Ansicht, dass die Erzählung wegen ihrer grauenhafteren Wirkung in erster Linie der Vorführung auf der Szene vorgezogen wurde, findet sich von neuem bestätigt. Serena, eine von Catharinas Frauen, war zu den Martern zugelassen worden. Lange kann sie den schauderhaften Anblick nicht ertragen. Ohnmächtig muss sie entfernt werden. Kaum ist ihr das Bewusstsein wiedergekehrt, so erzählt sie den entsetzt aufhorchenden Freundinnen, was sie erlebt. Einige Stellen aus ihrem Bericht sollen hier folgen.

« Der hencker setzt in sie mit glüend-rothen zangen
« Und griff die schultern an; der dampff stieg in die höh.
« Der stahl zischt in dem blut; das fleisch verschwand als schnee,
« In den die flamme fällt. Doch sie, indem man zwickte
« Und von der armen röhr die flachen mausen[1] rückte,
« Rieff: — — — — Erlöser gib geduld! »

Und später:

« Die stücker hiengen nun von beyden schenckeln ab,
« Als man ihr auf die brust zwey grimme züge gab.
« Das blut sprützt um und um und leschte brand und eisen;
« Die lunge ward entdeckt. — — — —»

[1] Muskeln.

Darstellen lässt sich so etwas nicht. Lohenstein macht zwar später den Versuch, solche scheusslichen Marterszenen auf die Bühne zu bringen. Aber es ist auch dies eigentlich nur so möglich, dass einzelne der Anwesenden die Martern, die vorgenommen werden, beschreiben. Im Grunde genommen können wir dann von nichts anderem als von einer illustrierten Erzählung reden.

Weise muss Todesszenen, die sich für die von ihm beliebte, abgekürzte Behandlung nicht eignen, durch die Erzählung wiedergeben. So in «Jephtas Tochtermord» die Hinrichtung der beiden Gesandten und die Opferung Thamars. An Greueln spart er nicht. Er erzählt von der Standhaftigkeit der «unbeschnittenen Heiden», die mit «unerschrockenen Augen» die blossen Schwerter «auf sie losdringen» sahen. «Als auch ein Schwert dem Vornehmsten durch die Achsel dringen wollte, ruffte er überlaut: Also muss man des Todes Bitterkeit vertreiben. Der andre war noch trotziger. Denn als die rechte Hand schon in dem Sande lag und das Blut aus allen Adern hervorspritzte, schlug er die Linke über den Kopf und dräute, er wolle aus der Höllen wieder hervorkommen und tausend Plagegeister mit sich bringen.»

Weniger roh, aber für die Ohren einer Mutter, der man den Tod ihres Kindes erzählt, brutal genug, ist der Bericht von Thamars Opferung. Unter der Eiche, dem für das Opfer bestimmten Platze, angelangt, flehte sie den Himmel an, den Eltern die Jahre, die ihr verloren gingen, zuzulegen. «Kaum habe sie die Worte gesprochen, so stecke das Messer in ihrer Kehle, dass auch die niedrigsten Blätter der Eiche mit ihrem Blute bespritzt worden.»

Bei der Erzählung von Todesfällen zeigt die Haupt- und Staatsaktion am eklatantesten ihre widerliche Vermischung von Posse und Trauerspiel.

Die Nachricht vom Tode der Königin («Joannes Nepomucenus») leitet Dr. Babra, die komische Person, mit der frivolen Wendung ein, er brächte etwas Trauriges und etwas Lustiges. Trauriges, dass die Königin tot; Lustiges, dass der König jetzt sich mit der Ahalibama vermählen könne. Wenceslaus und seine Geliebte gehen auf den scherzhaften Ton nicht ein. Babra lässt sich dadurch nicht beirren und endet seinen Bericht mit einem rohen Witz:

«En fin. Es ist geschehen, der lang schnickete Menschen Fresser hat dem Herren gevatter ins handwerck gegriffen und die 12 fl vor dem maul weggeschnappt, sie ist todt und ich glaube nicht, dass einer von uns capable ihr das Leben wenn auch von hinten wieder einzublasen.»

Neben der Unfähigkeit zu dramatischer Gestaltung war auch noch der Wunsch, möglichst alles Sterben hinter die Bühne zu verlegen, an dem Kardinalfehler der Gottschedschen Dramen — viel Erzählung, wenig Handlung — schuld. Die Gottschedsche Praxis geht hier wieder nicht mit der Theorie Hand in Hand. Die «Beyträge»[1] eifern gegen den Behelf mit langen Erzählungen, gegen den Glauben, «dass eine erzählte Sache wahrscheinlicher wäre, als wenn man es selber vorstellte.» Am Anfang der Handlung könne Erzählung nützlich, ja notwendig sein. Für alle Fälle sei es dagegen «verdriesslich, wenn mitten in der Handlung anstatt der Vorstellungen, Erzählungen kommen». Und «bey der Aufwickelung des Knotens ist es gänzlich zu verwerfen.» Auch ohne dass sich Gottsched auf seinen Gewährsmann, den Abbé d'Aubignac, beriefe, würde man diesen Äusserungen zustimmen. Es bleibt daher nur zu be-

[1] Beyträge zur Krit. Historie IV. 15. S. 393.

dauern, dass sie in keinem « Schaubühne »-Drama zur Tat gemacht wurden.

In der « Bluthochzeit » erfahren wir die schrecklichen Ereignisse, die in der Stadt vorfallen, nur durch Berichte. Nicht ein einziges spielt sich vor unsern Augen ab. Und dabei gehen die erzählenden Personen keineswegs schonend vor. Der Überfall und Mord Colignys könnte viel weniger schreckenerregend auf der Bühne vorgeführt werden, als es hier in der Erzählung geschieht. Gottsched begnügt sich nicht, den meuchlerischen Anschlag schlicht zu erzählen; er muss noch scheussliche Einzelheiten erfinden. Herzog Guise hat Coligny niedergerannt. Nicht genug mit dem Tode des Ehrfurcht gebietenden Greises:

« — — -- — Er gibt ihm ins Gesicht
Noch einen starken Hieb, der es durchaus verstellte.
Drauf folgt noch mancher Stoss, der ihn zu Boden fällte. »

Dann wird der Leichnam auf Guises Befehl zum Fenster hinausgeworfen, wo er « getreten, beschimpft, zermetzelt und zerfetzt » wird,

« Des Haupts beraubt, in einen Stall geschmissen
Und endlich fortgeschleppt und in den Strom gerissen. »

Auch in der Seine findet er keine Ruhe. Er wird wieder hervorgezogen, am Galgen aufgehängt und Brand und Rauch ausgesetzt.

Gottsched sieht selbst ein, dass diese Blutrünstigkeit ihm Vorwürfe eintragen, wird und glaubt, sich entschuldigen zu müssen (Vorrede zur « Bluthochzeit »). Eine Berufung auf Aristoteles' Poetik, — « alle Exempel der griechischen und lateinischen Trauerbühne bestätigen », dass das Trauerspiel Schrecken und Mit-

leid erwecken solle —, ist Kernpunkt der Verteidigung. « Es wird also ein besonderes Zeychen von der Güte dieses Schauspiels seyn, wenn es die Zuschauer mit Abscheu und Grausen erfüllen wird! » Aber der Widerspruch, in den sich Gottsched durch die vorgeführten Greuel mit seiner in den « Beyträgen » ausgesprochenen Ansicht und dem Rat, den er dort gibt, verwickelt, ist durch diesen Hinweis nicht gehoben. Der Dichter kehrt auch in seinem « Agis » sofort wieder zu der schonend beigebrachten Mitteilung des Vorgangs zurück.

Die Form der meisten dieser Erzählungen ist die eines ausgeführten Berichts. Bei besonders wichtigen Fällen lässt der Dichter den Erzähler ganz hinter seine Worte zurücktreten. Direkte Rede ist dann beliebt (Gryphius: « Leo Armenius », Weise: « Jephta », Gottsched: « Bluthochzeit » und « Agis », Gottschedin: « Panthea », J. E. Schlegel: « Trojanerinnen » und « Canut », Wieland: « Lady Johanna Gray », Weisse: « Richard III. » u. a.).

Die Erzählung von Polyxenas Opferung (Schlegel: « Trojanerinnen ») erinnert an Weisses « Jeptha ». Der Vorgang enthält manchen Zug aus den Hinrichtungsszenen des vorhergehenden Jahrhunderts. Gerade so herzhaft wie dort die Delinquenten, tritt Polyxena dem Tode gegenüber. Oder wie sich Pyrrhus ausdrückt, sie « sorgte, dass ihr Fall nicht unanständig war. » Ja eine Reminiszenz für die Winke an den Henker liegt vielleicht in dem Zuruf: « Führ nur gewiss das Schwert, das mich entseelet. »

Gottsched gab seiner Ausgabe des « Cato » von 1732 des Erzbischofs von Cambré de la Motte Fénélon « Gedanken von der Tragödie » bei. Fénélon beklagt die Gewohnheit der Dramatiker seiner Zeit, im höchsten Affekt «übelangebrachte und unwahrscheinliche Zier-

lichkeiten» Platz greifen zu lassen. Er verurteilt allen weitschweifenden Bilderkram, alle Spitzfindigkeiten. Den Sophokleischen «Oedipus» stellt er als Beispiel hin, wie ein Mensch in leidenschaftlichem Schmerz reden muss. Abgebrochene Worte, keine wohlkonstruierten Tiraden. Gottsched spricht seine Übereinstimmung mit dieser Anschauung Fénélons noch einmal ausdrücklich aus. In der «Kritischen Dichtkunst»[1] tadelt er an Lohensteins Figuren, dass sie selbst in höchster Erregung, im rasendsten Schmerz «unverändert bey ihren scharfsinnigen Sprüchen und künstlichen Spitzfindigkeiten bleiben», während sie da doch «aufhören sollten auf Stelzen zu gehen».

So selten die Äusserungen des Franzosen bei der Vorführung des Todes auf der Bühne befolgt worden sind, so selten auch bei den Berichten über den Tod hinter der Bühne.

Gottsched selbst zeigt nur an einem Beispiel, dass er im Sinne Fénélons gestalten wollte oder konnte: in der «Bluthochzeit». König Heinrich von Navarra, seine Gemahlin und Prinz Condé haben die qualvolle Nacht wachend zusammen verbracht. Sie sind noch in Unkenntnis dessen, was vorgegangen ist. Da stürzt in atemloser Aufregung Clermont herein.

Heinrich: «Clermont säume nicht und sage was
uns droht.
Was macht der Admiral?»

Clermont: «Mein König! — — er ist tot.»

Man merkt, wie Clermont mit dem Atem ringt, wie er sich müht, möglichst schonend zu sein, und durch und durch erschüttert von dem furchtbaren Ereignis, das er gerade erlebt hat, mühselig die nackte Todesnachricht herausringt.

[1] X. Hauptstück § 24.

Ähnliche Erkenntnis wie Fénélon muss schon Gryphius in «Leo Armenius» geleitet haben. Ob dieselbe auf Harsdörffers «Trichter» zurückzuführen oder aus selbständiger Erwägung heraus entstanden ist, lässt sich mit Bestimmtheit nicht behaupten. Des Nürnbergers «Dicht- und Reimkunst» war 1640 erschienen. Erst zwei Jahre später ging Gryphius daran, den «Leo Armen» zu schreiben. Diese zwei Jahre waren allerdings durch Reisen in Holland, Frankreich und Italien ausgefüllt und lassen es fraglich erscheinen, ob Gryphius Zeit fand, in der Theorie der Dichtkunst auf dem laufenden zu bleiben, ob Harsdörffers Ausführungen ihm überhaupt zu Gesicht gekommen waren. Deren wichtigste über unsern Gegenstand findet sich im «zweyten Teil» V. Stunde[1]: «Gefehlt ist es auch | wann man den Betrübten schöne Worte in dê Mund gibt | massen die Traurigkeit so wenig wohlgesetzte Reden wehlê | als das Gesicht im betrübten Wasser eine Sache eigentlich ersehen kann. In den Schmertzen pflegt man ein Wort mehrmals zu wiederholen | und ist oft die Wolredenheit übel reden.»

Jedenfalls teilt Gryphius die diesen Worten zugrunde liegende Anschauung.

Der Priester, der verwundet dem Blutbad in der Kirche entronnen ist, findet, in die Gemächer der Kaiserin hereinstürzend, keine andern Worte als den Angst- und Hilferuf: Mord! Mord! Die Aufregung ist in solchem Masse Herr des Geistlichen, dass er auf die Frage «was ists?» nur mit einer Wiederholung des Mordrufs, auf die Frage «wo?» nur mit einem kurz hervorgestossenen «Beym altar» ant-

[1] Vgl. Harsdörffer «Poetischer Trichter» Nürnberg. In Verlegung Wolffgang Endters 1640. S. 70 ff.

worten kann. Er findet erst nach geraumer Weile seine Fassung wieder.

Auch Lohenstein sucht die Erregung Solimans (« Ibrahim Bassa ») zum Ausdruck zu bringen, als dieser von Gewissensfoltern gejagt, atemlos herbeistürzt, um die Erwürgung des schon bewusstlosen Ibrahim im letzten Augenblick zu widerrufen:

« — — — — Halt, halt! verzieht! Genade!
Verzieht! Halt inne! Halt! Verzieht! Es ist geschehn!
Es ist geschehn! dass er noch nicht den Tod soll sehn.
Was starrt ihr? Hebt ihn auf! bald macht ihm los
die Stricke. »

Wenn wir uns diese abgerissenen Worte auch in hastigster Überstürzung hervorgestossen denken, so vergeht doch zu viel Zeit, als dass der längst ohnmächtige Ibrahim nicht schon in Todesarmen sein müsste.

In den andern Fällen, in denen hohe Erregung, gewaltiger Schmerz die Brust des Boten durchbeben müsste, wird in teilnahmsloser Ruhe, in wohlüberlegter und schöngeformter Rede der Vorfall erzählt.

Selbst Gottsched denkt, als er den Überfall des Pharnaz, dessen und Markus Tod melden lässt (« Cato »), nicht an Fénélons Ausführungen. Wie der Epiker, der im Freundeskreise eine alte Sage erzählt, so beginnt Domitius: « Ein unverhoffter Fall hat Burg und Volk erschreckt. »

Auch Lysander (« Agis »), der der Königin den unerwarteten Mord all ihrer Lieben zu melden kommt, zeichnet sich durch eine unangebrachte, diplomatische Ruhe aus. Kein Mensch, der eben dem erschütternden Verbrechen beigewohnt hat und in atemloser Erregung von dessen Schauplatz hergeeilt ist, dürfte in ähnlichem Masse wie Lysander Herr seiner Empfindungen, seiner Gedanken, seiner Sprache sein. Seine

wohlgefügte Rede eröffnet er damit, dass er in offiziellem Tone sein Beileid ausspricht:

« Ich komm, o Königin, mit zweifelhaftem Schritt
Dir als ein Unglücksboth das allergrösste Schrecken,
Das je ein Haus betraf, mit Seufzern zu entdecken. »

Und dann fährt er in epischer Breite fort.

Mit dem Ausdruck des Bedauerns, einer Entschuldigung, leiten auch Godschalk (Schlegel: «Canut») und der Offizier in « Hermanns Tod » (Ayrenhoff) ihren Bericht ein. Bei letzterem ist die Entschuldigung begründet, denn es war ihm ausdrücklich befohlen, Segest nicht zu verletzen. Godschalk aber hatte den Auftrag, Ulfo zum Tode zu führen. Wenn sich dieser nun plötzlich auf ihn stürzte, und nur der Degen ihn vor sicherem Tod retten konnte, so bedürfte seine Notwehr doch keiner längeren Verteidigung.

Bei beiden merkt man nicht aus ihrer ruhigen Rede, dass sie eben eine immerhin grosse Aufregung durchgemacht und einen weiten Weg eilenden Laufs zurückgelegt haben.

Wenn auch nach Gottscheds Forderung[1] keine andern als die Hauptpersonen eines Dramas eine « besondere Gemütsart haben dörfen », so brauchen andrerseits die Botenfiguren nicht alle mit einer Rücksichtslosigkeit ausgestattet zu sein, die der Gefühlsroheit, wie sie die Umgebung der Sterbenden in unsern Dramen an den Tag zu legen pflegte (vergl. Kapitel « Sterbeszene » S. 178 ff.), die Wagschale hält.

Grausam ist der Bote, der der Gattin Abradats Tod melden soll (Gottschedin: « Panthea »). Er erregt durch seine frohlockende Siegesnachricht grenzenlose Freude in den Frauen, die schon das Schlimmste befürchten mussten, um sie dann durch seine Todesbot-

[1] Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen, zweyte Auflage. Leipzig 1737. X. Hauptstück § 22.

schaft nur noch gewaltiger niederzuschmettern. Was die Gottschedin hier gewollt, hat Weisse erreicht.

Beabsichtigt war, den Schlachtentod eines teuren Menschen dadurch weniger empfindlich zu machen, dass man zuerst den glänzenden Sieg berichtete. Diese Politik kann vielleicht einem Vater gegenüber zum Ziel führen. Was ist aber einer Frau der herrlichste Sieg, wenn sie durch ihn den Geliebten verliert? Überdies ist auch die Art, wie Phillidas (« Befreyung von Theben ») auf den Fall des Kallikrates hindeutet, weder so trivial, noch so taktlos wie der Botenbericht in der « Panthea ». Hier gibt der Bote auf Pantheas Frage nach dem Gatten zur Antwort:

« — — — — Ach Fürstin, frage nicht!
Wie gerne will ich dich vor dieser Post bewahren,
Du wirst sie allezeit nur gar zu früh erfahren. »

Dort (« Befreyung von Theben ») wird die Äusserung, in der Phillidas sein Mitleid andeutet, durch das von der Strasse heraufklingende, dumpfe Wehklagen verschlungen. Als Charon erstaunt fragt, was denn jetzt, nach der Befreiung Thebens, noch Trauer erregen könnte, da erhält er zur Antwort: « Du bist auch Vater. »

Von einer bequemen Einleitung der hinter der Bühne vorgefallenen Bluttat machen Lohenstein und die Gottschedin Gebrauch.

Decertäus (« Cleopatra ») überbringt dem August die blutige Waffe, mit der sich Anton eben entleibt. Auch Nikothris (« Panthea ») beginnt ihren Bericht mit einem Hinweis auf den Stahl, den sie aus der Herrin Brust gezogen hat.

Für Schlegel dient die Nachricht vom Tode der Polyxena und des Astyanax (« Trojanerinnen ») zugleich zur Charakterisierung der Überbringer. Der ungeschlachte Pyrrhus hatte, als er Polyxena zum Opfer

abholte, die Worte: « man tötet sie gewiss mit Pracht und königlich » für tröstlich gehalten. Nun sie den Manen des Vaters geopfert ist, denkt er in seiner plumpen Unbeholfenheit nicht daran, schonungsvoll den Frauen die Todesnachricht beizubringen:
« Du kannst die Tochter nun begraben, Hekuba. »

Aus den Worten des Ulyss:
« Es ist um deinen Sohn, Andromache geschehn,
Die Götter lassen dich kein Unglück weiter sehn »
klingt etwas wie Triumph heraus, dass es ihm gelungen ist, trotz der Frauen List den Astyanax ausfindig zu machen.

Gesucht originell sind die Todesberichte bei Klopstock eingeleitet. Hemanns Sterben («Salomo») bringt Darda einfach dadurch zum Ausdruck, dass er auf Salomo zutritt, ihm die Hand reicht und ihn küsst:

« Da ist Hemanns kalte Hand
Und dieser ist sein Abschiedskuss an dich. »

Dass Chalkol das Knabenopfer nicht mehr vereiteln konnte, lässt er durch sein Stillschweigen und dann durch gleichgültige Reden wissen, die seine innere Ergriffenheit, seinen Abscheu vor Salomo mehr entdecken als verbergen sollen.

Ganz unvermittelt bricht Thusnelda mit der Nachricht von Thumelicos Tod los («Hermanns Tod»). Hermann hat Theude mit einer Lilie verglichen und hinzugefügt: « die Lilie wächst gern am Grabhügel. » Ob Thusnelda nun Hermann genug mit Todesgedanken betraut glaubt oder sich ihr Mutterherz bei solch schneidendem Vergleich empört und Rache nehmen will, bleibt offene Frage:

« Hier sage ich es, ich sags! Thumelico ist todt! »

Wie die schwerverwundeten Recken Hermanns und Segests Tod der sterbenden Thusnelda noch ins

Ohr brüllen müssen, wurde an anderer Stelle bereits erörtert (vgl. Kapitel: «Natürlicher Tod» S. 141).

Wieland bedient sich der nächstliegenden und meist gebrauchten Formeln, die einförmig in der «Johanna Gray» sich wiederholen. Zu Beginn der Nachricht von König Eduards Ende steht ein:

«Es ist geschehn, der König ist nicht mehr.»

Ganz ähnlich sind die Worte, die den Bericht von Northumberlands und Guilfords Tod einleiten:

«Dein Vater — ist nicht mehr» und: «Es ist vorbei.»

Gerstenberg («Ugolino») liebt versteckte, doppelsinnige Redewendungen. Francesco erwidert auf Ugolinos Frage nach der Mutter: «Sie ist doch sicher?» bewusst zweideutig: «Ihr Friede ist unzerstörbar», um nach kurzer Vorbereitung des Vaters nicht länger an sich halten und die qualvollen Augenblicke nicht noch ausdehnen zu müssen.[1]

Die Meldung vom Tod Richards III. (Chr. F. Weisse) beginnt Stanley mit einem «Du bist gerächt, Königin».

Das trivialste und geschmackloseste leistet sich Brawe im «Freygeist», wenn er Granville anheben lässt:

«Ich habe Nachrichten zu bringen — bereiten Sie ihr Herz den fürchterlichsten Anfällen des Schreckens und der Betrübnis Widerstand zu tun — Ihr Vater —»

Ein Todesfall, der sich hinter der Bühne ereignet, kann auch dadurch zum Ausdruck gebracht werden, dass der Dichter die Personen zum Tod oder Mord

[1] Die ähnlichen zweideutigen Antworten Thusneldas auf Hermanns Frage nach Thumelicos Befinden («Er ist frei»; «Er ist sehr einsam») können von Hermann weder richtig verstanden werden, noch leiten sie die Nachricht von Thumelicos Tod ein, da eine lange Zeit vergeht, bis Thusnelda wieder darauf zurückkommt (Klopstock: «Hermanns Tod»).

gehen oder vom Mord kommen lässt. Ohne durch andre Mittel unterstützt zu sein, findet dieser Modus nur selten Anwendung. In Klopstocks «Hermanns Tod» wird ein tödlich verwundeter Krieger, der eine Nachricht gebracht hat, sterbend abgeführt, und wir hören später nicht mehr von ihm.

Aber nicht nur bei so unwichtigen Episoden greift diese Art der Mitteilung Platz. Agiatis (Gottsched: «Agis») verlässt, nachdem sie den Tod all ihrer Lieben erfahren hat, die Bühne mit den Worten: «Mein Prinz und ich wir müssen auch noch sterben.»

Nicht allein will sie diesen Unglückstag von ihrem ganzen Geschlecht überleben:

«So soll das ganze Haus auf einen Tag verderben.»

Eine ähnliche Szene wie den «Agis» beschliesst Wielands «Johanna Gray». Die männlichen Verwandten der irrgeführten Frau sind vor ihr hingerichtet worden. Sie macht sich jetzt auf, den schweren Gang zum Schaffot selbst zu tun. Ebenso wie im «Agis» fällt mit ihren letzten Worten der Vorhang. Auch hier bedürfen wir nicht noch einer Erzählung des eingetretenen Todes. Wir wissen bestimmt, dass Johannas Ende unmittelbar bevorsteht; denn das einzige Mittel, das zu ihrer Rettung dienen könnte, den Glaubenswechsel, wird sie sicher jetzt nicht mehr ergreifen, wo es sich nur noch um ihr Leben handelt. Sie hat es ja ausgeschlagen, als es zugleich Vater und Gatten noch retten konnte.

Auch der teuflische Publius in Brawes «Brutus», der sich schwer verwundet zu Brutus hat schleppen lassen, um seinen satanischen Triumph zu feiern, wird fortgetragen, ohne dass sein Tod noch Erwähnung findet.

Bei den meisten Hinrichtungen, die sich nicht vor den Augen des Publikums vollziehen, werden wohl

auch die Todeskandidaten von der Bühne aus zum Schafott geführt; aber es wird dann immer noch entweder ihr Tod erzählt oder die Leiche auf die Bretter gebracht [Gryphius: « Papinian », Causin: « Felicitas », Weise: «Jephta», Schlegel: «Trojanerinnen» (Polyxena und Astyanax), Wieland: «Johanna Gray» (Guilford)].

Ähnlich ist es bei Selbstmorden, die hinter der Bühne stattfinden. Wie Agiatis (Gottsched: «Agis») gehen die Lebensmüden mit Worten ab, die klar und deutlich ihren Entschluss zu verstehen geben, aber merkwürdigerweise von der Umgebung meist nicht verstanden werden.

Im Gegensatz zu Gottscheds « Agis » kommt man in den andern hierher gehörigen Dramen auf den erfolgten Selbstmord nochmals zurück (Gottsched: « Cato », Gottschedin: « Panthea », Schlegel: « Dido », Cronegk: « Codrus »).

Man begnügt sich so selten damit, dem Publikum Gewissheit über den sicher bevorstehenden Tod gegeben zu haben, dass selbst bei Sterbenden, die kaum lebend noch von der Bühne gebracht worden sind, nachträglich auf das erfolgte Ende hingewiesen werden muss [Klopstock: «Salomo» (Hemann), Weisse: « Richard III. » (Catesby) «Atreus und Thyest» (Pelopia)].

Nur in ganz wenigen Fällen wird allein das Todesurteil für genügend erachtet, um das Ende einer Person zu bezeichnen. In der « Agrippina » (Lohenstein) gibt Nero zur Hinrichtung des unschuldigen Boten, den ein raffiniertes Manöver zu einem von Agrippina gesandten Meuchelmörder gestempelt hat, nur einen Befehl, ohne dass wir Anstalten zur Hinrichtung sehen, ohne dass im Folgenden der Tod noch näher berichtet wird.

Augustus (Lohenstein: «Cleopatra») befiehlt, den schändlichen Verräter Theodor zur Hinrichtung am Kreuz abzuführen. Und auch hier kommt man nicht mehr später auf dessen Tod zurück.

Die Todesurteile, die Masaniello (Weise) in der grossen Gerichtsszene des 2. Aktes fällt, werden nicht vor unsern Augen vollzogen. Es wird nicht einmal erwähnt, ob die Verurteilten abgeführt werden oder noch unter Bedeckung auf der Bühne bleiben.

Ein einfacher Befehl deutet in der Haupt- und Staatsaktion «Graf Essex» (aus L. Hoffmanns Repertoir, C. Heine, Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. Bd. I. S. 322 ff.) an, dass die Hinrichtung nun hinter der Bühne vor sich gehen müsse. Die Königin macht sich einer unverzeihlichen Gedächtnisschwäche schuldig. Eben hat sie erst einem Kapitän befohlen, das Todesurteil an Essex zu vollziehen, sobald sie ihn dreimal beim Namen rufe. Mittlerweile erfährt sie des Grafen Unschuld. Um dem Kapitän die Freilassung Essexs zu gebieten, muss sie ihn gerade dreimal beim Namen rufen, ohne daran zu denken, was dieser Ruf zur Folge haben muss. Wir wissen aber, dass der Kapitän diesen Befehl missverstehen wird, und sehen ihn vor unserm geistigen Auge zur Hinrichtung schreiten.

Den Augenblick, in dem sich hinter der Bühne das Furchtbare vollzieht, bezeichnen weniger fein besaitete Dichter gerne. Die Todesqualen erpressen den Sterbenden Schmerzensschreie, stöhnende Jammerlaute. Oder die Hilferufe der Opfer, die keinen Weg mehr sehen, den Mördern zu entrinnen, dringen an unser Ohr. In keinem Falle aber dient dies Motiv allein dazu, dem Publikum einen hinter der Szene eingetretenen Tod zum Bewusstsein zu bringen.

Schon Causin (« Felicitas ») lässt Januarius, während er hinter der Bühne zu Tode gepeitscht wird, jämmerlich wehklagen.

Dass Cato und Dido die Waffe gegen sich geführt haben, vergegenwärtigt ein erschütterndes Stöhnen und Ächzen, aus dem Gemach hervordringend, in dem wir den Selbstmörder wissen.

Auf die Ausführung des eben von ihm gefällten Todesurteils muss Eduard III. (Chr. F. Weisse) aus den Schreien schliessen, die er vom Kerker her vernimmt.

Mit Dolchen bewaffnet sind Richard III. (Weisse) und sein Kumpan Tyrel in das Gewahrsam der königlichen Knaben eingedrungen. Die Anregung, die hierdurch der Dichter unsrer Phantasie gegeben hat, genügt ihm nicht. Wir müssen auf den blutigen Vorgang brutal hingestossen werden durch klägliches Geschrei der Knaben.

Um den Tod eines hinter der Bühne Verschiedenen offenkundig zu machen, konnte man auch seinen Leichnam auf die Bretter bringen lassen.

Auch dies Mittel findet selten, ohne zugleich durch ein anderes unterstützt zu werden, Anwendung.

Den Gesandten, die des Artabaces Auslieferung (Lohenstein: « Cleopatra ») fordern, wird unter spöttischen Worten eine Portière geöffnet, hinter der die Leiche des Königs sich befindet.

Dies Motiv mag auf Calderons « Richter von Zalamea » zurückgehen, wo die Situation ganz ähnlich ist: Der König verlangt von Crespo die Auslieferung des Offiziers, der sich der schwersten Strafe schuldig gemacht hat, da er des Richters Tochter brutal vergewaltigte. Crespo hat indes das Urteil schon vollziehen lassen; und statt jeder andern Antwort lässt

er die Türen des Gemeindehauses öffnen, in dem « man den Hauptmann, erdrosselt, mit einem Strick um den Hals auf einem Stuhle sitzen sieht » (3. Akt, 4. Szene). Der grosse Unterschied zwischen der Szene im spanischen und im deutschen Drama liegt darin, dass Lohenstein nicht umhin kann, die Grausamkeit des Vorgangs aus eigener Erfindung auszuschmücken. Es genügt ihm nicht, die Gesandten jäh vor die Leiche ihres Königs zu führen, der Tote muss enthauptet, sein Haupt weggebracht sein.

Einer verwandten Situation bedient sich Weisse in « Eduard III. » Durch Geschrei ist der Vollzug des Todesurteils, das Eduard ohne sein Wissen auch über seinen Vater gefällt hat, schon angedeutet worden. Isabella flucht, von Gewissensqualen gepeinigt, Mortimer, der sie und durch sie den Sohn zur Ermordung des Königs und der andern Unschuldigen verführt hat. Und gerade in dem Augenblick, in dem die Leidenschaften in ihr und des Buhlen Brust am gewaltigsten toben, sie Mortimer von sich weist und nach ihrem Sohn ruft, öffnet sich des jungen Eduard Gemach und « zeiget den Leichnam des Königs ». Ohne jede innere Begründung oder auch nur äusserliche Bemäntelung! Es ist rein auf den theatralischen Effekt abgesehen. So plump wie hier drängt sich des Dichters Absicht nirgends später mehr auf, wenn dies Motiv Verwendung findet [Grillparzer: « Ahnfrau » (5. Aufzug, 2. Szene), « König Ottokars Glück und Ende » (5. Aufzug, 2. Szene), Gerhard Hauptmann: « Elga » (6. Szene)].

Wenn sonst Leichen auf die Bühne gebracht werden, um den eingetretenen Tod unzweifelhaft zu machen, so ist auf diesen schon durch ein vorbereitendes Moment, Abführen zur Hinrichtung oder Erzählung, hingewiesen worden (so Gryphius: «Papinian»,

Causin: « Felicitas », Gottsched: « Cato », Brawe: « Brutus », Wieland: « Johanna Gray »).

Weise hat wohl selbst empfunden, dass Masaniellos Ermordung in der von ihm beliebten kurzen Behandlungsart zu Zweifeln Anlass gab. Er glaubte deswegen nach der knappen Mordszene noch einmal auf den eingetretenen Tod zurückkommen zu müssen. Possenhafte und tragisch-entsetzensvolle Elemente wirft er auch hier wieder zusammen. Allegro muss mit einem der Leiche Masaniellos abgeschnittenen Fuss, den er im Kampf um den Leichnam als Beute davongetragen hat, auf der Bühne herumziehen und ihn zum Verkauf ausbieten.

Das 17. Jahrhundert beschränkt sich fast vollständig auf die bis jetzt angeführten alltäglichen und meist brutalen Arten, das Sterben hinter der Bühne auszudrücken.

Von einer symbolischen Andeutung, wie wir sie in Goethes Egmont für Klärchens Tod finden, ist noch keine Rede. Aber Keime, die in ihrer Entwicklung zu diesen Feinheiten führen könnten, sind doch schon bei Gryphius und Lohenstein zu bemerken. Während in der Kirche der Anschlag gegen Kaiser Leos Leben ausgeführt wird (« Leo Armenius »), hat Theodosia einen Traum. Ihre Mutter erscheint und offenbart ihr das scheussliche Verbrechen, das eben verübt wird. Jäh erwacht die Kaiserin. Kaum hat sie den entsetzlichen Traum ihren Vertrauten mitgeteilt und will sich eben anschicken, in die Kirche zu eilen, da stürzt schon der Priester mit dem furchtbaren Schrei: Mord! Mord! herein.

Auch in Lohensteins « Ibrahim Bassa » dient ein Traum Solimans dazu, uns den Eintritt von Ibrahims Tod zu vergegenwärtigen. Der Herrscher hatte dem

wieder in Gnaden aufgenommenen Ibrahim Bassa versprochen, so lange er lebe, würde ihm kein Haar auf seinem Haupte gekrümmt. Bald reut ihn jedoch dieser Schwur, und leicht gelingt es der Sophisterei des Mufti, den Kaiser zu fangen. Schlaf sei der Bruder des Todes, selbst ein kurzer Tod. Für die Zeit des Schlafs gelte der Eid nicht:

« Das Herz ist nur verpflicht dem was der Mund
fürbracht. »

Der Herrscher geht zur Ruhe, nachdem er Rustan befohlen, genau zu achten, wann er entschlummert sei, und dann den Mord auszuführen.

Dem schlafenden Soliman erscheint der Geist seines verstorbenen Sohnes Mustapha, verflucht die Grausamkeit seines Vaters und führt die Leichen der von Solimans Hand Ermordeten, zuletzt die des Ibrahim vor. In tödlicher Angst erwacht der Tyrann. Er hofft, das Urteil noch widerrufen zu können. Da tritt ihm Rustan entgegen, der das Blutwerk schon vollendet hat.[1]

In eine Vision versetzt der namenlose Schmerz um den Verlust ihres Kindes Andromache (Schlegel: « Trojanerinnen »). Ulyss hat den kleinen Astyanax weggeführt, um ihn vom Felsen zu stürzen. Die Mutter sieht den furchtbaren Tod, den der unschuldige Knabe leidet.

« Bald wird sein knirschendes, zerschmettertes
Gebein
« Vielleicht halb lebend noch der Mutter Grauen
sein. »

Die symbolische Andeutung, Vision im Traum oder in wachem Zustand findet zur Vergegenwärtigung

[1] Während der alte Merenberg unter den Händen königlicher Söldner den Tod erleidet, sieht ihn Ottokar im Traume. (Grillparzer: « König Ottokars Glück und Ende ». IV. Aufzug, letzte Szene.)

des hinter der Bühne erfolgten Todes von den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts ab häufig Anwendung. Maria Stuart (Schiller) wird von der Bühne aufs Schafott geführt. In Leicester spiegeln sich die einzelnen Phasen des Vorgangs, dem er mit gespannter Aufmerksamkeit folgt. Sein plötzliches Zusammenzucken bezeichnet das Fallen des Beils. Dumpfes Getöse von Stimmen bestätigt den Vollzug des Urteils.

Noch ein Beispiel, in dem dies Motiv zu besonderer Wirkung gelangt; Waller (Tieck: «Abschied») ist eben, seiner Sinne nicht mehr mächtig, da er sich elend betrogen glaubt, mit unheilkündenden Worten in das Zimmer gegangen, das dem Gast angewiesen worden war. Da kommt Luise, von bangen Ahnungen getrieben, um ihrem Gatten alles zu offenbaren. Sie findet ihn nirgends. Ihre Rufe verhallen ungehört. Nur ein banges Ächzen glaubt sie von der Wand her als Antwort zu vernehmen. Kaum getraut sie sich die Augen nach der Stelle zu wenden, von der der Laut kam. Entsetzt erblickt sie das Gemälde, das Waller in seiner Erregung mit dem Dolch durchstossen und zerfetzt hat. Furchtbare Ahnungen dämmern ihr auf. In Ramsteins Bild gewinnen sie Gestalt. Es dünkt ihr, das Bild bewege sich, es lebe; Blut fliesse von ihm herab. Und auf einmal, jäh, leuchtet die Gewissheit in ihr auf: «jetzt stirbt er, er ist tot.»

Leiche auf der Bühne.

Im voraufgehenden Kapitel wurde bereits davon gesprochen, dass manchmal die hinter der Szene Verschiedenen nochmals auf die Bühne gebracht werden, damit das Publikum Klarheit über ihr Ableben erhält. In diesem einen Moment liegt aber keineswegs eine erschöpfende Begründung des Gebrauchs von Leichen auf der Bühne. Häufig ist kein Zweifel über die hinter der Szene erfolgten Vorgänge gelassen. Auch handelt es sich des öftern gar nicht darum, einen hinter der Bühne erfolgten Todesfall aufzuklären. Es werden vielmehr zu ungezählten Malen Körper von Personen, die vor unsern Augen ihren Geist aufgaben, wieder auf die Bretter gezerrt; ja man stösst auch auf Leichen, die nur als Staffage dienen. Andere Rücksichten als die Sorge für Verständlichkeit ihres Werks müssen in solchen Fällen die Dramatiker bestimmt haben.

Wenn die Schlesier und die Verfasser von Haupt- und Staatsaktionen Leichen auf der Bühne verwendeten, so waren für sie nur zwei Gesichtspunkte massgebend: Wirkung auf die Schaulust der Menge und der Wunsch, die schon vorhandenen Greuel durch neue zu vermehren.

Erst von Gottsched an macht sich die Absicht bemerkbar, durch die Verwendung von Toten an einzelnen der Gestalten des Dramas wichtige Charakterzüge zu betonen oder ihnen neue Lichter aufzusetzen.

Davon wollen wir hier zunächst reden.

Wie es Gottsched in seinem ganzen Cato um nichts anderes zu tun ist, als dessen Charaktergrösse nach jeder Richtung hin zu beleuchten, so lässt er auch den toten Marcus nur aus diesem Grunde auf die Bühne bringen.[1] Jede weichere Regung, die bei solchem Anblick das Vaterherz bewegen muss, verleugnet Cato. Kein Wort der Trauer lässt er laut werden, nur Tiraden über die Rühmlichkeit des Todes fürs Vaterland.

Den Freunden, die weniger ihrer selbst Herr sind und ihren Schmerz zu erkennen geben, verwehrt er die Tränen. Rom und Freiheit, nicht ein Jüngling, der ein herrlich Los gefunden, seien zu beweinen. Damit auch kurzsichtige Seelen, die nicht sofort bemerken, was der Dichter durch diese Pose Catos und die kontrastierende, rührselige Weichlichkeit seiner Freunde und Diener bezweckt, zur Ehrfurcht vor seinem Helden mit hingerissen werden, lässt er den Artabanus überflüssigerweise noch ausrufen:

«— — —O welch ein grosser Mann!
Desgleichen wohl die Welt nicht viele zehlen kan.»

Die Standhaftigkeit der «Johanna Gray» (Wieland) soll noch auf eine letzte schwere Probe gestellt werden. Man legt ihr den Leichnam des eben erwürgten Gatten vor die Füsse. Aber trotz aller Seelenqualen hält sie bei ihrem Glauben aus. Nicht allein um die Charakterisierung Johannas zu vollenden, sondern auch um die Roheit ihrer Gegnerin zu kennzeichnen, wird Guilford hergeschleppt.

[1] In Addisons Trauerspiel, dem Gottsched den ganzen letzten Akt mit Ausnahme der von Deschamps herrührenden kurzen Sterbeszene entnahm, hatten dem Dichter des «Cato» «die Stellen, wo Cato den einen Sohn todt vor sich siehet und den andern zur Feindschaft der Tyranney ermahnet», zu wohl gefallen, «als dass er sie hätte weglassen sollen» (vgl. Gottscheds Vorrede zur Ausgabe von 1732).

Gerstenberg könnte durch kein besseres Motiv die verruchte Grausamkeit Ruggieris darstellen, als dadurch, dass er die tote Gattin Ugolinos im Sarg in den Kerker schaffen lässt. Ein verwesender Leichnam denen, die der Verwesung geweiht sind, zugesellt! Auch Ugolinos Charakter wird uns auf diese Weise nähergebracht in den Schmerzensausbrüchen, die sich seiner totwunden Brust entreissen, dem erschütternden Kampf in seinem Innern selbst, in dem er schliesslich zu milder Wehmut und Ergebung durchdringt.

Nicht zu allerletzt mag Gerstenberg beabsichtigt haben, die grausenerregende Milieustimmung noch um einen kräftigen Ton zu verstärken, als er sich entschloss, Giannettas Leiche in den Kerker zu schaffen. Es war ihm nicht genug an dem finstern Verlies, an den Hungerqualen, den Wahnsinnsausbrüchen, dem missglückten Rettungsversuch, an der Todesgewissheit, die Francesco mitbringt. Das Grauen, das über der totgeweihten Stätte liegt, sollte noch vergröbert werden.

Klopstock lässt Siegmars Leiche auf der Bühne (« Hermannschlacht »), weil ihm hierdurch Veranlassung geboten wird, Hermanns Wesen näher zu beleuchten. Hart in der Schlacht, weich und menschlich in seinem Schmerze, soll der Held erscheinen. Auch die Charakterisierung von Hermanns Mutter Bercennes hat Klopstock dabei im Auge. Mit keinem Zucken äussert sie, wie sehr sie des Gatten Tod schmerzt; für sie ist der Tote nur der Antrieb zu einer grimmigen, unerbittlichen Rache.

Ein weiterer Grund für Klopstock, Siegmars Leiche auf der Bühne zu belassen, mag der Wunsch gewesen sein, die Kontraste Siegesjubel und dann Trauer um Siegmars Tod möglich scharf hervortreten

zu lassen (vergl. « Natürlicher Tod » S. 133 f.). Die Freude Hermanns wird, wie später in « Hermanns Tod » die Thusneldas, für uns um so drückender, um so quälender, da wir sehen, dass sie in kürzester Frist in das herbste Weh umschlagen muss.

Mustaphas Leichnam (Ch. F. Weisse: « Mustapha und Zeangir ») bleibt auf der Bühne, damit Roxane in dem Triumph ihrer Verruchtheit und in einer alle Gewissensbisse übersteigenden, weiblichen Neugier beleuchtet wird.

Schon bei Gryphius, Hallmann und Lohenstein findet sich das Element im Anfangstadium, das die Haupt- und Staatsaktionen samt und sonders beherrscht. Schon damals war man bestrebt, das Publikum durch grosse effektvolle Schaustellungen zu blenden. — Ein Bestreben, das auf die Ausgestaltung der früheren kirchlichen und profanen Schauspiele bestimmenden Einfluss ausgeübt hatte. — Da man die Blutrünstigkeit und die Greueldarstellung zu dieser Zeit überhaupt nicht weit genug treiben konnte, bedurfte man keinerlei Abwechslung in Motiv oder Bearbeitung.

Die Haupt- und Staatsaktion dagegen musste noch andere Augenlust bieten. Grosse Prunkentfaltung in Aufzügen, Staatshandlungen, Bombardements von Städten, Schlossbrände mit gewaltigem Feuerwerk und andere derartige Augenweide trat — wie wir wissen — mit der Darstellung von Greueln in Konkurrenz.

Als vornehmstes Ausstattungsstück aber fungierte im 17. Jahrhundert die Leiche.

Damit der Prolog der Ewigkeit (Gryphius: « Catharina von Georgien »), der alles eitle Truggebilde der Welt dartut, mehr Eindruck hervorruft, muss der

« schauplatz voll leichen, bilder, cronen, scepter, schwerdter u. s. w. liegen », auf die die Göttin mit Nachdruck während ihrer Rede hinweist:

« Schaut arme! schaut! was ist disz thränental?
— — — — Vor mir liegt printz und crone,
Ich tret auff scepter und auf stab und steh auf vater und dem sohne. »

Noch schlimmer wird es im « Carolus Stuardus ». Auf der inneren Bühne, die dann später der obligate Platz für solche Schaustellungen wird, erscheint dem wahnsinnigen Poleh die Vierteilung Peters und Hewlets.

Von der Inszenierung dieser Schaueffekte können wir uns kein anschauliches Bild machen, doch werden wir im folgenden noch davon zu sprechen haben. Jedenfalls soll die Beschreibung Polehs eher unsere Phantasie beflügeln, als dass sie wörtlich auf das Bild, das uns geboten wird, passen könnte:

« Wie? Hugo, fällst du auch in den verdienten hohn?
Wie zittert noch dein hertz in grauser hencker händen!
Wo wird man deinen kopff, wo die vier stück hinsenden,
In die man dich vertheilt? Hier brennt dein eingeweid. »

Und nachdem dies scheussliche Bild unseren Augen entschwunden ist, zeigt der innere Schauplatz nach kurzer Frist Cromwels, Irretons und Bradshaws Leichen am Galgen vor.

Diese Möglichkeit, Greuelszenen, die nicht unmittelbar in den Kreis des Dramas fallen, sondern sich auf Vergangenes beziehen oder Zukünftiges vorwegnehmen, griff — wie schon erwähnt wurde — Hallmann mit Begierde auf und brachte sie in eine Unzahl von Beispielen überall an, wo es sich einigermassen bewerkstelligen liess.

Dadurch dass sie, noch im engsten Kontakt mit dem Drama, den Helden desselben allein betreffen, dass sie, ausführlich vom Dichter behandelt, die Art und Weise ihrer Inszenierung andeuten, unterscheiden sich zwei der Hallmannschen lebenden Bilder von den übrigen.

Das eine weist auf die von der Haupt- und Staatsaktion so bevorzugte Ausstellung einer Leiche auf dem Paradebett hin. Die Inhaltsangabe besagt darüber:

« Im Reyen wird der verblichenen Königin Catharina von etlichen Geistlichen Kloster-Jungfrauen in einer Todten-Grufft ein sinnreiches Denkmal aufgerichtet. » Näheres ergibt sich aus dem Text des Dramas. Catharinas Leiche liegt auf « einem erhobenen Grabmal ». Die Jungfrauen stimmen einen Trauergesang an, während dessen bestecken sie « die vier Pyramiden des Trauergerüstes mit sehr vielen Lilgen » und weiter noch mit « sehr viel brennenden Fackeln. »[1]

Für den Zwang, den sich hier die bluttriefende Phantasie Hallmanns auferlegt hat, entschädigt er sich in der « Mariamne ». Während Arsanes zwei Parthern die Hinrichtung der Königin erzählt und ihren Tod bejammert, öffnet sich der innere Schauplatz. Er « stellet der Königin Haupt in einer Schüssel auff dem Tische nebst den weinenden Staatsjungffern vor. » Hier haben wir die Form, die schon Gryphius angewendet hatte, die wir in den « stillen Vorstellungen » ohne Ausnahme finden werden: ein lebendes Bild,

[1] Eine Art Leichenfeier an den enthaupteten Körpern von Sophias Kindern, die nach der Hinrichtungsszene auf der Bühne bleiben, lässt Hallmann schon in der « Sophia » vornehmen:

« Irene, eine christliche Jungfrau, singet in Begleitung etlicher Violen di Braccio und di Gamba höchst lamentirlich einen Sterbegesang bei den Leichen. »

dessen Ungeheuerlichkeit durch eine Person des Stückes noch weiter ausgemalt wird; seien dies nun, wie hier, in harmloser Unterhaltung begriffene irdische Wesen oder, wie dies später fast ausschliesslich der Fall ist, Geistererscheinungen.

Ich muss hier ausdrücklich darauf hinweisen, dass dieses lebende Bild für den Verlauf des Dramas ohne jegliche Bedeutung ist. Mariamnes Tod brauchte uns nicht zum Bewusstsein gebracht werden, denn wir sahen ihre Enthauptung. Eine neue Verwicklung geht ebenfalls nicht aus dem Vorgang hervor. Schliesslich trägt er auch keineswegs zur Charakterisierung irgend einer Person ausser der des Dichters bei. Der Schaulust soll allein gefröhnt werden.

Man merkt, dass Hallmann seinen Vorrat von Klagen, Entrüstungsreden schon erschöpft hat. Auf eine läppische und geschmacklose Weise wird der Triumph Mariamnes aus dem scheusslichen Bild herausgelesen:

« Seht wie ihr göttlich Haupt, das Milch und Blut besiegt,
Mit lächelndem Gesicht im reinen Silber liegt!
Sie lacht die Mörder aus, die ihr den Sarch gezimmert. »

Eher noch begründet, als das letztgenannte Bild, sind die andern « stillen Vorstellungen ». In ihnen, die einen Blick in die Zukunft bieten, ist gewissermassen ein Akt poetischer Gerechtigkeit zu sehen. Das Drama darf nicht mit dem Untergang des Guten und dem höhnischen Triumph des schändlichen Tyrannen endigen. Auf die sühnende Rache des Himmels soll hingewiesen werden. Und der Bösewicht, obwohl jetzt noch hoch oben auf dem Rade des Glückes, muss schon dadurch fürchterliche Qualen leiden, dass er voraussieht, was seiner und seines Geschlechtes harrt.

Wir haben vorhin schon die Tatsache gestreift, dass nirgends ein Anhaltspunkt zur Erklärung der Frage zu finden ist, was für eine Bewandtnis es mit der Inszenierung dieser « stillen Vorstellungen » hatte ; ob der ganze Vorgang jedes Bilds sich vor den Augen des Publikums abspielte, oder nur seine Endphase festgehalten war. Wir neigen zu letzterer Ansicht. Die Vorführung des ganzen Hinrichtungs- oder Sterbe-Vorgangs würde das Drama zu sehr dehnen. Der Raum, den dann die « stillen Vorstellungen » einnähmen, stünde in keinem Verhältnis zur eigentlichen Handlung. Zudem brauchte, wenn wir den Hergang erblickten, nicht der rächende Geist dessen Einzelheiten vor uns abzurollen. Auch müssten für einzelne Bilder die Worte, die der Geist spricht, breiter gehalten sein, falls sie einen dargestellten Vorgang begleiten sollten. Und endlich sind die Schwierigkeiten der Darstellung geringer, wenn nur ein Moment gegeben ist.

Sie schwinden allerdings nicht völlig. Um nur einen Fall hervorzuheben: folgende Vorstellung lässt sich doch als Handlung kaum ausgeführt denken (« Catharina »): « Die Königin Johanna Semeria giebet, indem ihr das Kind Eduardens aus dem Leibe geschnitten werden muss, elendiglich ihren Geist auf. » Wohl aber ist sie als Bild darstellbar, das durch die Erläuterung des Geistes nicht misszuverstehen ist.

Nehmen wir also an, dass das Ende des Hergangs festgehalten ist, wie wir bei Gryphius (« Carl Stuard ») den gevierteilten Hewlet und den gehängten Cromwel und nicht den Vierteilungs- und Aufknüpfungsprozess mit angesehen haben!

In der « Catharina » (Hallmann) lässt der Königin rächender Geist zwölf Bilder auf dem innern Schauplatz vor Heinrichs Augen vorüberziehen. Die Anhäufung von Greueln erfolgt hier in so grossartigem

Massstab, dass sich eine Aufzählung lohnt: Jede der Frauen, die Heinrich zu seiner Gemahlin machen und dann zu Tod bringen wird, ist zum Gegenstand einer der grauenvollen Schaustellungen gemacht. Die Begleitumstände ihres Todes sind szenisch ausgemalt: Anna Bolenas enthauptete Leiche auf dem Schafott bietet ein Schauspiel, das sich, als die Reihe an die fünfte Gemahlin kommt, wiederholt, das weiterhin wiederkehrt, als Heinrich erfährt, was Geschlechtsgenossen, wie Maria und Carl Stuard, bevorsteht. Ausserdem muss Heinrich seiner spätern Gattin Johanna Leiche, die im Kindbett stirbt, sehen, die seines Sohnes Eduard, der durch Gift umkommen soll, ja selbst die eigene, und qualvoller noch die Wiedervermählung seiner letzten Gemahlin angesichts seines entseelten Körper.

Die Zukunftsbilder, die die Geister der Mariamne, des Aristobul, Hyrcan und Josephus dem Herodes enthüllen, zeigen diesem ebenfalls nur Leichname seiner verschiedenen Söhne, seines Bruders, seinen eigenen Tod usf. (Hallmann: «Mariamne»).

Wenn in einer »stillen Vorstellung» die «Grausamkeit der Pest vorgebildet» wird, geht es wohl auch ohne Leichen nicht ab.

Die Traumerscheinungen, die Soliman (Lohenstein: «Ibrahim Bassa») während der Zeit, in der Ibrahim auf seinen Befehl den Tod leidet, beunruhigen, deuteten in die Vergangenheit zurück und auf unmittelbare Gegenwart hin; sie lassen vor unsern Augen die Leichen der vom Sultan Gemordeten zuletzt die seines ehemaligen Günstlings vorüberziehen. Auch sie sind dem Wunsch Lohensteins nach Schaueffekten entsprungen. Denn über Ibrahims Tod war kein Zweifel.

Dass es ihnen allein um die Befriedigung der Schaulust zu tun ist, gestehen die Verfertiger von Haupt- und Staatsaktionen ohne Bemäntelung zu. Um dies Ziel zu erreichen, geben sie sogar dem derbkomischen Elemente ein ernstes Ende. Es hätte genügt, dass in « Karl XII. » Arlequin und das Plapperlieszgen zum Tode abgeführt werden. Aber der Dichter lässt sich die Gelegenheit zu einem lebenden Bild nicht entgehen. Das vollzogene Todesurteil muss uns noch vor Augen gestellt werden. Nach einer ernsten Szene, in der Karl XII. den Angriff auf Friedrichshall angeordnet hat, geht unvermutet und unmotiviert « die mittel-Guardine auff » und es zeigen sich « Arlequin am Spiess und das Plapperlieszgen gehenckt. »

Bei den meisten vorhergehenden derartigen lebenden Bildern konnte ein einigermassen möglicher Grund zu ihrer Darstellung angenommen werden. Eine Art von Trauerfeierlichkeit, ein Akt poetischer Gerechtigkeit mochte immerhin zugrunde liegen. Hier fehlt indes jegliche Veranlassung. Das Bild dient lediglich zur Augenweide des Publikums.

Die Leichenfeier für Catharina (Hallmann) im Reyen war, wie gesagt, das Vorbild für die grossen Aufbahrungsszenen, einem der beliebtesten Effekte der Haupt- und Staatsaktion. Über die Todesszene eilt man mit Geschwindschritten hinweg. Beim Fall Karls XII. vernachlässigt man in dem Bestreben, möglichst rasch zum grossen Schlager, der Paradebettszene, zu kommen, alle Wahrscheinlichkeit. — Ein Fehler, der nicht überhaupt der Haupt- und Staatsaktion anhaftete, denn sie wusste nur gar zu häufig verletzend realistisch zu malen. — Am Paradebett verweilt man aber dafür mit um so grösserem Behagen. Die ganze Ausstattung des Raums ist hier bis auf die geringfügigsten Einzelheiten ausführlich beschrieben,

während vorher die zum Verständnis der Handlung allernotwendigsten szenischen Bemerkungen mangelten.

Auch das Requisitenverzeichnis belehrt, was für eine Sorgfalt auf die Ausführung dieser Szene verwendet wurde. Als erforderlich sind aufgezeichnet: (unter anderm) « etliche trompeten. Standarten und Fahnen benebst etliche Degen, und wen es seyn kann etliche Stücke. 2 schwartze trauer-Kleider, vor Bellona, und Fama benebst dem trauer Rappen. 4 grosse trauer-Flöre. 12 Gueridons und so viel leuchter. Schwartztuch oder boy alle Flügel des theatri schwartz zu bekleiden, wie auch zum parade bette, so wohl den boden als bette damit zu bedecken. Ein weisser Sterb-habit vor den König. viel schwartze Schleiffen von Papier, solche auf den Sterb-habit herunter zu stecken. Ein schwartzbezogen Polster mit Cron und Szepter.» [1]

Wie man sich die Ausstattung des Bühnenraumes bei solchen Vorführungen zu denken hat, ergeben die szenischen Anmerkungen, die entgegen dem vorherrschenden Brauch in diesen Szenen an Ausführlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Die Bemerkung, die der Paradebettszene in Karl XII. vorausgeschickt ist, genüge zur Illustration: «Das Theatrum ist gantz Schwartz bezogen, die Königl. Leiche auff einem parade-bette in weiszen Sterb-habit gekleidet, auff Jedweder Seite Sechs Gueridons mit lichtern, zu seinem haubte lieget Cron und Scepter auff einem Polster, zur rechten Seiten stehet sein bloszer Degen, zum Füszen liegen Paucken, Trompeten, Standarten, Fahnen, Flinten, Pistosten, Harnische und allerley Kriegs-Rüstung, wie auch tromeln etc.»

---

[1] Sieh Carl Heine «Der unglückseelige Todesfall Caroli XII.« S. 62 ff.

Fama, « in tieffster Trauer, in der hand haltende eine trompete mit einem groszen Flor bewunden », singt eine Arie. Ihre Verherrlichung des Helden gipfelt in einem Überschwall antiker mythologischer Metaphern. Ihre Worte werden durch Salvenschüsse unterbrochen. Auch Mars tritt auf, ebenfalls in geschmackvoller Trauertracht (« mit helm und Harnisch und einen langen Flor über der Achsel hangend »), und beklagt den Tod des « heldenmütigen Sohnes ».

In der « Zerbster Handschrift » nimmt endlich noch Merkur teil an der Jammerszene.

Dieselbe Augenweide bereitete « Nepomuk ». Hier wird der Trauervorgang nur pantomimisch behandelt:

« Finis:

Es eröffnet die Clausur und zeiget sich der leichnamb des St. Joannis auf einem erhöhten Castro doloris. Östreich, die Kirche, Böhmen und die Stadt Prag in trauer auffzug machen verschiedene traurige Figuren und bitten mit stillen lazzo den Heyland umb beystandt, der ihnen von einem in der wolcken Maschine erscheinenden himlischen genio zu gröstem trost versprochen wird unter stiller Music. »[1]

Auch den « Papinian » der Wanderbühne beschliesst eine « Totenfeier am Monument des Papinianus ».[2]

Das Bedürfnis nach solchen theatralischen Effekten mag noch bis Weisse fortgewirkt und ihn mitveranlasst haben, die Leiche Eduard II. hinter der Bühne aufgebahrt aufzustellen und zwar so, dass sie nach Öffnen der Tür sichtbar wird. Dass sie allein von den königlich gesinnten Männern zur Bestrafung der Königin und als Erziehungsmittel für den jungen König aufgestellt sei, erscheint nicht recht glaubhaft.

[1] K. Weiss: Wiener Haupt- und Staatsactionen.

[2] Heine, Ztsch. f. deutsche Philol. Bd. XXI. p. 280 ff.

Auch im 17. Jahrhundert kommen neben der Freude an Greueln, wie wir gesehen haben, andere Motive in Betracht, die Leichen auf der Bühne heischen. Aber wenn auch einmal andere Faktoren den Ausschlag geben, mitwirkend bleibt immer die Greuellust.

In den folgenden Ausführungen handelt es sich natürlich allein um die Fälle, in denen vorzüglich zur Befriedigung des Durst nach Scheusslichkeiten Leichen auf die Bühne gebracht werden.

Es wäre ganz unnötig, dass Causin (« Felicitas »), nachdem er uns des Januarius Tod vorgeführt hatte, nachdem wir gesehen haben, wie Felix und Philippus zur Hinrichtung abgeführt wurden, ihre Leichen noch einmal der Mutter zeigen lässt. Aber der Dichter will seine ohnedies zahlreichen Greuel noch um einige vermehren. Und dann ist es ihm noch nicht genug, die Leichen vorzuzeigen; er muss ihr grauenvolles Aussehen noch durch die Mutter beschreiben lassen:

« — — — Ach mit was grausen streichen
Ist iedes glied zuknickt! — — —
Kein gantzes fleisch ist mehr. Vom haupt bis auf die beine
Ist nichts denn eine wund, und was ich seh und rühr,
Ist blut. Die grosse seel hat eine weite thür
Durch jedes glied gesucht. »[1]

Ganz dasselbe wiederholt sich nach der Hinrichtung Alexanders, Vitalis und Sylvans. Der ersteren Köpfe werden der Mutter gebracht und des vom Felsen gestürzten Sylvan scheusslich entstellter Körper ihr vor die Füsse gelegt. Wieder muss in schonungs-

[1] Dies Bild erfreut sich bei den Schlesiern besonderer Beliebtheit, So gebraucht es Theodosia beim Anblick von Armens Leiche (Gryphius: «Leo Armenius»); so gebrauchen es Seneca und seine Gattin (in Lohensteins « Epicharis ».)

loser Breite das entsetzliche Aussehen der Leiche beschrieben werden:

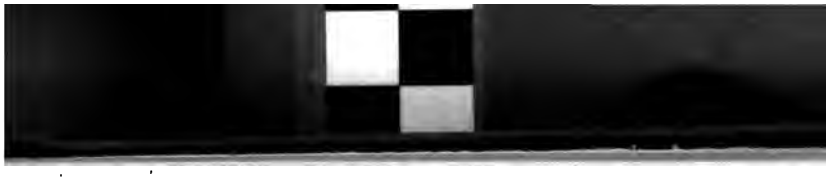
« Disz soll Sylvanus seyn. Die armen sind zubrochen,
Die glieder sind entzwey. Die gantz zerfällten knochen
Sind blosz von haut und fleisch. Ich kenn', es ist
mein kind,
Ob seine glieder gleich nicht mehr zu kennen sind. »

— — — — — — — — — — — — — — — —

« Lasst! lasst mich doch mein fleisch, das höh' und
fall verderbt,
Den halben arm, den fuss, den hals zurechte legen!
Wie hat der rothe strom, der milde purpur-regen,
So umb und umb gesprützt. »

Grauenerregend muss auch der Anblick von Leo Armens Leiche sein. Wir haben schon früher (Kapitel « Tod hinter der Bühne » S. 172) davon gesprochen, dass Theodosia durch ihre Beschreibung des toten Gatten das Bild, das von dem Aussehen des Leichnams bereits der Bote entworfen hatte, noch in seinem Eindruck verschärfen muss.

Leicht könnte auch Gryphius in « Cardenio und Celinde » vermieden haben, des Marcell halbverwesten Kadaver auf die Bühne zu bringen. Celinde, die alte Hexe Tyche und der schuftige Grabwächter sind in die Kirche eingedrungen. Das Grabmal Marcells soll geöffnet und dessen Herz, das einzige Mittel, womit das liebekranke Weib Cardenios Neigung gewinnen kann, dem verfaulenden Körper entrissen werden. Cardenio, noch ganz niedergeschmettert von seinem letzten Erlebnis, kommt über den Friedhof, bemerkt die geöffnete Kirchentüre und vermutet Räuber. Froh, die gelobte Besserung gleich durch eine Tat beweisen zu können, dringt er in die Kirche ein. Es wundert ihn, dass die vermeintlichen Räuber die Altarschätze nicht an sich genommen haben. Er entzündet eine



Kerze, um sich besser zurechtzufinden, und stösst im Weiterschreiten an einen Körper.

« Was aber find ich hier? Wie? ein entseelte leich,
Gelehnt an diese maur, von fäule blau und bleich!
Verstelltes todtenbild! weit eingekrümpffte lippen! »

Es ist Marcells Leiche. Das erfahren wir später, als die Reuigen ihre Sünden beichten. Und mehr noch wird uns dann kund. Als die zu dem grausigen Werk Verbündeten an Marcells Grabmal angelangt waren, nahm Cleon den Sargdeckel ab. Das greuliche Bild, das sich Celinde bot, soll mit ihren Worten wiedergegeben werden:

« Wo war der stirnen glantz? wohin der augen paar?
« Wohin Marcellus selbst? Was lässt uns doch die bahr,
« Als ein verstelltes aass, das blauer schimmel decket,
« Das eine braune fäul ansteckt und gantz beflecket! »

Trotz des lähmenden Entsetzens, das Celinde befallen hat, setzt sie das Messer an. Kaum hatte sie aber die Leinen durchschnitten, da richtete sich der Tote mit strafenden Worten auf und verliess seinen Sarg. Damit natürlich das Publikum nicht nur aus dieser späteren Erzählung, sondern gleich während der Vorführung der ohnehin so unheimlichen und abschreckenden Szene den Zusammenstoss Cardenios mit dem greulichen Leichnam erfahre, musste die Leiche an einen Pfeiler sich anlehnen, der am Eingang der Kirche, also dem Publikum noch sichtbar war. und an dem Cardenio vorüberkommen musste.

Gryphius gibt keineswegs ein deutliches Bild des Schauplatzes, auf dem sich der eben erzählte grausame Frevel abspielt. Er bezeichnet ihn als « kirchhof mit einer kirchen ». Sobald Celinde mit ihren Gehilfen die heilige Stätte betreten hat, hören wir nichts mehr von ihnen. Erst als Cardenio sich in der

Kirche befindet, sein Erlebnis mit dem toten Ritter hinter sich hat, gewahrt er die Gruft, aus der Celindens Hilferufen ertönt. Celinde ist noch in dem Grab, das nun auf einmal zum Mittelpunkt der folgenden Bühnenvorgänge wird. Szenenwechsel ist keiner eingetreten. Also muss der Begräbnisplatz von Anfang an vor Augen des Publikums gewesen sein; der Frevel muss sich während des grossen Selbstgespräches Cardenios, für das Publikum unhörbar, aber vor seinen Augen zugetragen, die Leiche, vielleicht durch das herrschende Dunkel gedeckt, sich aus dem Sarg erhoben und an den Pfeiler gelehnt haben.

Die Einrichtung einer Wanderbühne im engeren Sinn, vermittelst deren wir Cardenio in tiefere, bei Beginn der Szene nicht sichtbare Teile der Kirche geleiten könnten, und die allein die Unklarheit des Vorgangs befriedigend beseitigte, stand Gryphius noch nicht zur Verfügung.

Kein Fall, in dem eine Leiche zur Vermehrung der Greuel auf die Bühne gebracht wurde, übertrifft an Monstrosität die Szene, in der die Einbalsamierung von Antons irdischer Hülle vorgenommen wird (Lohenstein: « Cleopatra »).

Anton hat sich vor unsern Augen den Todesstoss versetzt, ist vor unsern Augen gestorben. Eine Totenfeier allein genügt Lohenstein nicht. « Auf einem erhobenen Grabe » in der Ptolomäergruft liegt der tote Held. Um ihn sind Cleopatra und deren Frauen beschäftigt. Zunächst bejammert die Witwe den Unbestand des Glücks, der besonders den Hochstehenden immer empfindlich träfe. Man könne an ihres Gatten Beispiel lernen: « wie der so schwankend sitzt, der auf dem Gipfel steht »! Dann ermahnt sie ihre Frauen zur Trauer. Endlich will sie zur Balsamierung der Leiche schreiten:

« Zeuch, Iras, dem Anton mit diesem krummen Eisen
Durch seine Nase das Gehirne rein heraus;
Und flösse Balsam nein. »

Aber Lohenstein wagt doch nicht, den Obduktionsakt selbst vorzuführen. Er lässt ihn beendet sein. Ihn zu beschreiben, kann er sich aber nicht versagen:

« — — — Dis, und der Därmer Grausz
Hat Etheokles schon mit einem Mohren-Steine
Geschnitten aus dem Bauch' und mit Phenitzer-Weine
Gesaubert fleissig ab, hernach in Nil gesenckt.
Sein holer Leib ist auch mit Saltze schon getränkt. »

Es bleibt Cleopatra nur noch übrig, den Körper mit « Zeder-Safft und Narden » salben zu lassen, und die Einbalsamierung zu vollenden. Zuvor muss ihm Charmium die Augenlider öffnen,

« — — — den Himmel noch einmal
Vergeistert anzuschauen — — — —
— — — — dass er vergnügt erblicke,
Wie treu und schmertzhaft ich sein Grabmahl ihm
beschicke. »

Dann:

« Salambo, fülle Leib und Brust voll Aloe,
Voll Myrrh' und Caszia. Geh Belisame, geh,
Steck unter seine Zung ihm diesen güldnen Groschen. »[1]

Endlich ist die Leiche zur letzten Ruhestätte vorbereitet.

Solche ausgesuchten Greuel bei der Vorführung von Leichen waren im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Ohne weiterer Ausführungen zu benötigen, brauche ich nur noch einmal auf die stillen Vorstellungen bei Gryphius und Hallmann, die ähnlichen

[1] Der Geleitslohn für den Totenfährmann Charon.

Schaueffekte der Haupt- und Staatsaktion, die wir kennen gelernt haben, zurückzuweisen.

Die einzige Erklärung für die Gepflogenheit der Dichter des 17. Jahrhunderts, an den Leichen ihrer Gestalten Schändungen vornehmen zu lassen, liegt ebenfalls in dem jedes bessere Gefühl übertäubenden Hunger nach brutalen Sensationen.

Fast merkwürdig ist es zu nennen, dass man im schlesischen Drama nicht auf Schändungen von Personen stösst, die dem Leben dann überlassen werden.[1] In der grausamen Verstümmelung Lavinias (Shakespeare: «Titus Andronicus») wäre doch hiefür ein lockendes Beispiel gegeben gewesen.

Geredet wird freilich oft von den verruchtesten Schändungen. Und zwar nicht nur gerade sehr beiläufig! Und auch nicht allein an Stellen, wo die dramatische Fabel Anlass dazu bietet; die Gelegenheit wird meist an den Haaren berbeigezogen. Mit unverhülltem Behagen schwelgen die Schlesier, vornehmlich Lohenstein, in allen Elementen des blutigen Grauens. Wenn schon Plan und Inhalt des Dramas oder technische Momente verbieten, die Schändungen, Foltern usf. in Handlung umzusetzen, wollen sie wenigstens im Wort ihre krankhaft-grausamen Lüste austoben. Ein Beleg für diese Behauptungen möge mir verstattet sein. In dem «Reyen», der dem ersten Aufzug des «Ibrahim Bassa» (Lohenstein) folgt, bejammern leibeigene Christen ihren elenden Zustand. Den Heiden und ihrem erbarmungslosen Hass völlig preisgegeben, sinnen sie, in wahnwitziger Angst vor ihrem unbestimmten Los, nur darüber nach, was für

[1] Grabbe bringt in der «Hermannschlacht» (3. Nacht. Ed. Grisebach Bd. III. S. 397) ein Urteil auf der Bühne zur Ausführung, das einem römischen Schreiber den Verlust der Zunge diktiert. Vor aller Augen wird sie ihm ausgerissen, «und andre römische Schreiber und Advokaten werden von den übrigen Deutschen ebenso behandelt.»

entsetzensvolle Formen ihre nächste Zukunft annehmen könne; brüten sie über die Arten von Foltern, die ihrem Tod vorausgehen dürften, und malen Martern aus, deren blosse Vorstellung unaussprechlichen Ekel erregt oder zum Lachen reizt:

«Wird man uns auf Galeeren schmieden?
In höllen-heisem Öle sieden?
Wird man uns braten an dem Pfahl?
Wird man in Mörseln uns zerstossen?
Wird man um unsre Köpfe losen?
Wird man uns spiessen an den Stahl?
Wird man uns köpfen oder wird man uns erwürgen?
Wird man uns unsern Leib zersägen,
Auf Holzstöss' und auf Röste legen?
Mit glühenden Kohl'n und warmer Asch' umschürgen?
Will man uns Därm' und Lung' und Eingeweid' aus-
reissen,
Und um das blut'ge Maul die fetten Herzen schmeissen?»

Hallmann führt eine Leichenschändung auf der Bühne vor. Nach Hinrichtung der Fides («Sophia») wird der Leichnam noch enthauptet.

Mit dem abgeschlagenen Kopf wird ein wahrer Kultus getrieben. Kaum eine Hinrichtung oder vom Tyrannen befohlene Mordtat geht vorüber, ohne dass dem Haupt des Delinquenten eine Rolle zugeteilt wäre.[1] Man liebt es, den Tyrannen den abgehauenen Schädel zum Zeichen der Urteilsvollstreckung zu übersenden.

Die Häupter des Kanzlers Morus und des Bischofs von Rochester sollen dem König überbracht werden

[1] Schon zur Zeit der alten Mysterien, in denen jedes Bibelwort erfüllt werden musste, hatte sich das Publikum an solche Szenen gewöhnen können. Johannes des Täufers Haupt wurde regelmässig auf die Bühne gebracht (Devrient: Geschichte der Schauspielkunst Bd. I. S. 29).

(Hallmann: « Catharina »); der Kopf des Josephus (Hallmann: « Mariamne ») ist ins fürstliche Gemach zu tragen. Die Schädel der geopferten Gesandten (« Sophia ») sollen auf die Türme, der Sulpitius Aspers auf einen Pfahl gesteckt werden.

Die Roheit ist noch grösser, wenn das Haupt einem Anhänger des Verstorbenen übergeben wird. So wird der « verbrannte », unkenntliche Schädel Catharinas von Georgien (Gryphius) dem Gesandten überreicht, der für ihre Rettung eingetreten war. Dieser flucht dem unmenschlichen Wüterich, der den Befehl gegeben; klagt, dass er dem Prinzen Thamaras nicht die Mutter wiederbringen kann:

« Nichts als ein scheusslich haupt, das sonder zung ausspricht,
Wie schlecht in Persen ich dein wünschen ausgericht. »

Natürlich muss auch er das Haupt beschreiben:

« Die stirnen sonder fleich! die eingeschrümpfften Wangen! »;

schliesslich küsst er sogar die abschreckende Larve.

Der Unmensch Bassian (Gryphius: « Papinian ») lässt seinem treuesten Diener das « abgeschmissen » Haupt von dessen Sohn, Marc Aurel (Causin: « Felicitas ») die Köpfe Vitalis' und Alexanders der Mutter übergeben.

Die scheussliche Art, wie der Sophia (Hallmann) als Speise die drei Köpfe ihrer Kinder und drei Gläser Blut vorgesetzt werden, haben wir schon erwähnt (vgl. Kapitel: « Natürlicher Tod » S. 122).

Soliman befiehlt, den « abgehackten » Kopf Ibrahims (Lohenstein: « Ibrahim Bassa ») von der Pforte zu nehmen. Achmet soll bei Ibrahims Gattin Isabella entschuldigen, « was im erbossten Muth uns Grimm

und Feind eingab», und ihr des Gatten Haupt verehren
«— — — — zum trüben Traurgeschenk,
Und dass sie noch an ihn zu guter letzte denk.»

Die Szene, in der sich Achmet seines Auftrags entledigt, wird uns vorgeführt. Isabella weiss noch nichts von des Gatten Tod. Des Boten anfängliches Zartgefühl, mit dem er das arme Weib langsam auf die schlimme Nachricht vorbereitet, wird dadurch zunichte gemacht, dass er als Grund für seine Tränen Isabella plötzlich das Haupt des Gatten vor die Nase hält.[1]

Um die Qualen der Epicharis noch zu vermehren, hat Nero Senecio vor ihren Augen enthaupten lassen. Sie übertrifft des Unmenschen Roheit noch, indem sie bittet, ihr des Freundes Haupt zu reichen:
«— — — — dass ichs küssen kann,
Dass sein wohlriechend Blut mit meinem sich vermische,
Dass meine Freudenträn ihm Kot und Sand abwische.»

Und als sie es dann in den Armen hält, bricht sie ekstatisch los:
«Mein lechzend Mund erquickt sich durch so kräftig Blut.»

---

[1] Grabbe, von dem wir schon des öftern konstatieren mussten, dass er vor Darstellung keiner Roheit zurückscheut, wetteifert auch in dieser Frage mit den Schlesiern. Gerade als Hannibal seine Sehnsucht nach dem Bruder ausspricht, wirft ein als karthagischer Krieger verkleideter Römer, der unter dem Mantel ein Paket zu tragen scheint, ihm den Kopf Hasdrubals vor die Füsse. Mit dem Haupt, das er liebevoll aufgehoben hat und umfasst hält, pflegt dann Hannibal längere Zwiesprache (vgl. «Hannibal» 3. Akt. 3. Szene. Ed. Grisebach Bd. III. S. 243).

Hebbel wagt sogar, die Enthauptung des Holofernes auf der Bühne vollziehen zu lassen und zwar zufälligerweise auf die Art, in der Gottsched die Opferung auf der Bühne vorzunehmen rät (vgl. «Beyträge zur Krit. Hist.» IV. 15. S. 399 ff.). Trotzdem kann man Grabbeschen Szenen gegenüber von Mässigung sprechen. Man sieht nur, wie Judith den Streich führt. Darin, dass allerdings Mirza dann das abgeschlagene Haupt aufnehmen und in einen Sack stecken muss, um es der Herrin nachzutragen, liegt nicht gerade ein Beweis für das potenzierte Zartgefühl des Dichters («Judith» 5. Akt. 1. Szene).

Das Requisitenverzeichnis der Staatsaktionen führt als ständiges Inventarstück Köpfe. Für den «Papinian» zwei, für «Essex» einen. Auch Darmgeschlinge werden erwähnt.[1]

Hier wurde von dem beliebten Motiv ein ganz unwürdiger Gebrauch gemacht. Ein Beispiel möge genügen. Cicero (im gleichnamigen Stück, vergleiche K. Weiss: «Wiener Haupt- und Staatsactionen») ist von Marc Anton ermordet und seines Hauptes beraubt worden. Nachdem sich die Untäter entfernt haben, tritt Hanswurst hervor, wickelt Ciceros Kopf in sein Tüchel. Er hofft, sich mit dieser Gabe von Ciceros Gattin und Tochter ein gutes Trinkgeld zu verdienen. Den 2. Aufzug eröffnet ein Streit Hanswursts und Scapins. Jeder hält einen Zipfel des Tuchs, das Ciceros Schädel birgt, in der Hand; jeder will ihn den Hinterbliebenen überbringen. Der Lärm, den ihr erbitterter Streit verursacht, lockt Tullia aus dem Haus. Sie erfährt «unter den possierlichsten Wendungen» von Hanswurst des Vaters Tod. Schliesslich zeigt er ihr das Haupt und gibt es ihr.

Selbst Weise bringt Leichenschändungen. Sie sind ihm willkommen, weil sich mit ihnen die frivolsten Scherze verbinden lassen. Ancres Leiche (Weise: «Markgraf v. Ancre») wird von dem rohen Soldatenpack brutal geschändet. Reminiszenzen an Lohensteins «Epicharis», wo mehrmals das abgeschlagene Haupt eines Hingerichteten mit einem: «Bell itzt, du toter Hund» und ähnlich verspottet wird, tauchen auf:

1. Soldat: «Ha toter Hund warum wilstu nicht beissen?»

2. Soldat: «Er hat die Zähne mit in das Fegfeuer genommen.»

[1] Heine, Wanderbühne S. 54 ff.

Noch ein paar armselige Roheiten über die « wilde Sau mit dem güldnen Haarbande », und die Szene endet mit den Worten: 2. Soldat: « Doch sind wir nicht Narren, ein solches Aass will gewiss getragen sein: ich höre, mit Schleppen kommt er ebenso weit. » Und so zerren sie den toten Marschall über die Bühne.

Dieselben Lohensteinschen Effekte treten auch in « Masaniello » auf. Des gerade vor den Augen des Publikums ermordeten Caraffa Haupt ist sofort auf eine Stange gesteckt worden, während der Leichnam von der Bühne geschleppt und geschändet wird. Als dem blindwütenden Aufrührer das blutige Haupt vorgehalten wird, spricht er zu ihm mit ekelm Hohn: « Sieh da, sollten dir zu Gefallen mehr als zehntausend Seelen zu Grund gehn? Bistu der Banditenpatron? bistu der Giftmischer, dessentwegen sich hätten sollen soviel tausend unschuldige Kinder zu Tod sauffen? Komm her und beiss mich nun, Du Bluthund . . . . . Auff und legt es in ein eisern Gitter, damit mans neben einen Fuss über den Stadttor zu ewigem Gedächtnis aufhencken könne. » Daneben sollen noch eineinhalb hundert Banditenschädel gesteckt werden.

Die Schändung von Masaniellos Leiche fällt nur zum Teil auf der Bühne vor. Es genügte schon, sie zu veranschaulichen, dass Allegro mit einem der Leiche abgeschnittenen Fuss auf dem Theater umherzieht und ihn feilbietet. Damit wäre aber dem Zeitgeschmack zu wenig Rechnung getragen. In brutaler Breite muss die Schändung geschildert werden. Markthauptmann Annaclerio erzählt: « Ich habe selbst etlichen Duplonen dazu spendieret, dass sie das Schind-Aass desto schändlicher zerlästern sollen und nachdem die Gliedmassen von einander gerissen sind,

so werden sie alsofort in kleinere Teile resolvieret werden, bis das Untier in nichts verwandelt ist.»

Nur ganz selten beschränkt man sich völlig auf den Schändungsbefehl.

Herodes lässt die Leichen von Mariamnes Pagen (Hallmann: «Mariamne») Hunden vorwerfen:

«Schleppt nur die Leichen weg und werft sie vor den Tieren,
Dass ihr verdammtes Aass von Hunden sey verzehrt,
Denn solche Hunde sind nicht Sarg und Grabes wert.»

Zu derselben scheusslichen Massregel wollen Hadrians Getreue auch noch die Leiche Sophias (Hallmann) verurteilt wissen. Aber hier verleugnet Hadrian seine sonstige Roheit: man müsse Mut auch an seinen Feinden ehren.

Das brutale Motiv der Rache an den Toten wird noch einmal von der Gottschedin verwendet («Panthea»). Cyrus will sich mit der Selbstmordsühne des Araspes nicht begnügen. Noch an seiner Leiche soll die Strafe vollzogen werden. Welcher Art diese Strafe ist, bleibt unausgesprochen.

Tod des Guten und Bösen.

Auf das Schematische, Typenhafte im dramatischen Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts hinzuweisen, hatte ich im Laufe meiner Untersuchung schon vielfach Gelegenheit. Es liess sich häufig eine Übereinstimmung zwischen einzelnen Dramatikern konstatieren, die auch nicht durch die höchstgesteigerte Harmonie nahverwandter Seelen erklärt und entschuldigt werden könnte. Viele Elemente mussten als konventionell gebräuchliche und feste Bestandteile des Durchschnittsdramas bezeichnet werden, deren sich der dramatische Arbeiter nach Bedarf bediente. — Dieser empfindliche Mangel an Persönlichkeit, der die Mehrzahl der Bühnenschriftsteller im 17. und der hier behandelten grossen Epoche des 18. Jahrhunderts charakterisiert, tritt besonders evident in der Darstellung hervor, die dem Ende des guten Menschen und dann dem des Bösewichtes zu Teil wurde.

Zunächst ein paar Worte zur Klärung der Fragestellung, zur Festsetzung des Materials, das diesem Kapitel zugrunde liegt, und seines Umfangs.

Nicht jeglicher dramatisch behandelte Todesfall, der sich in den von uns herangezogenen Dramen vorfindet, soll auf die Frage hin untersucht werden, inwiefern hier der edle und gute oder hässliche und gemeine Charakter des Sterbenden berücksichtigt wurde. Wir fassen vielmehr von vorn herein nur die Sterbeszenen ins Auge, in denen auf dem bösen oder

guten Wesen des Todgeweihten der Nachdruck liegt, die vom Dichter ausgeführt sind, weil ihn die Durchführung der psychologischen Frage fesselt, was in der Seele des Bösen oder Guten angesichts des Todes vorgeht, weil er gewissen Ansprüchen poetischer Gerechtigkeit Rechnung tragen will, oder gar beabsichtigt, durch das von ihm gezeichnete Ende sein Publikum vom Bösen abzuschrecken, zum Guten zu verlocken.

Im 17. Jahrhundert kennt man nur rohe Gegensätze von Gut und Böse. Gestalten, die in der Mitte stehen, sind nicht zu finden. Auch den Weg, auf dem ein « Guter » zu einem « Bösen » wird, sehen wir uns niemals geführt. Nicht einmal eine Differenzierung in den Arten des « Gut- oder Böse-Seins » wird als Bedürfnis empfunden. Der Böse ist Heuchler, Intrigant, Wüstling, Gottesleugner, Mörder, alles in einer Person, zu gleicher Zeit. Nichts ist ihm heilig. Es existiert keine Schandtat, keine Verruchtheit, die ihm nicht zuzutrauen wäre. Diesem waschechten Theaterbösewicht steht ein gleich qualifizierter Theaterengel gegenüber. Die Gestalt, die zur Verkörperung des edeln Elements dient, ist mit Glanz und Licht übergossen. Man kennt also auf der Bühne dieses Zeitalters nur einseitige Steigerung ins Masslose, Undenkbare und eine jeden Vergleich mit wirklichem Leben höhnende Verzerrung.

Meist stellt man nur den Tod des Guten dar. In dessen Leiden — das seinerseits vollständig veräusserlicht wird, fast ohne Ausnahme ist es körperlicher Natur — liegt die ganze Tragik des Dramas im 17. Jahrhundert. Über den Märtyrertod brauchen wir uns hier nicht weiter zu verbreiten. Erstlich ist er im Vorstehenden bereits dargestellt und namentlich im Kapitel Hinrichtung eingehender charakterisiert. Zum andern wird er — entsprechend dem gekennzeichneten Ge-

schmack des Zeitalters — nach der Seite hin gewendet und gedreht, die die reichste Ausbeute an Greueln und Grässlichkeiten verspricht. Sieg und Triumph über alle äussern und innern Feinde werden bestenfalls oberflächlich in konventioneller Wendung berührt. Ein letztes Gebet, mit dem sich der Todgeweihte in der Regel seinem Gott zuwendet, soll von starkem Glauben und Gottvertrauen, von blinder Ergebung in alle Fügungen des Himmels sprechen. Mit wenigen Worten wird das Verhältnis des Edlen zu seiner Umgebung abgetan. Die ewig-gleiche, uns von früher her (vgl. Kapitel Hinrichtung und Selbstmord) bekannte Abschiedszene von Lieben und Getreuen bringt Schenkungen, Verfügungen auch über die eigene Bestattung, viel Jammern, Achs und Ohs (besonders Gryphius: «Carl Stuard») und Tränen. Die Feinde werden in der Regel, ohne dass man sie eines Wortes würdigt, übersehen. Selten werden Flüche oder Verwünschungen ihr Teil; häufiger noch erfahren sie beschämende Güte, werden in das Gebet ihrer Opfer eingeschlossen. Aber all diese Momente, die des Publikums Sinne nicht oder nur in geringem Masse reizen, seine Augenlust unbefriedigt lassen, werden gerne in flüchtiger Eile erledigt; oft bleiben sie ganz vernachlässigt; nur äusserst selten sind sie breiter gehalten und auch dann in der Absicht, das Grausame und Erschreckende, das in der Situation liegt, gewaltsam vorzudrängen. So sehr ist alles Interesse des 17. Jahrhunderts auf die blutigen und grauenhaften Nebenumstände des Todesfalls gerichtet, dass zur Darstellung dessen, was Persönlichkeit, Charakter, Seele des Helden angeht, wenig Zeit bleibt.

Nur aus der stoischen Haltung der «schlesischen» Helden höherer und niederer Ordnung geht hervor, dass ihnen Tod und Todesqualen wenig bedeute. Es

ist ihnen verboten, uns dadurch menschlich näher zu kommen, dass sie von den Leiden der letzten Stunde niedergedrückt werden. Der Gedanke, dass ein noch so schweres Ende besser sei, als ein schmachvolles Leben findet sich übrigens auch wiederholt ausgesprochen. Es ist, wie uns bekannt, für eine Reihe von Selbstmördern der Grund, der sie in den Tod treibt [Lohenstein: Cleopatra, Ambre, Sophonisbe, die Freigelassenen Agathe (« Sophonisbe »), Mnester (« Agrippina ») Iras, Charmium, Diomedes (« Cleopatra ») u. a.].

Die Stimmung, die auf dem Hingang eines guten Menschen liegt, ist bei den Schlesiern keineswegs friedvoll und leidenschaftslos. Wenn die sterbenden Märtyrer auch selbst in stummer Resignation dahingehen, so ist doch der bekanntermassen im Mittelpunkt des Interesses stehende Apparat ihres Leidens, der Hinrichtung, Foltern, des erzwungenen Selbstmordes und der andern begleitenden Greuel zu geräuschvoll, aufdringlich, blutig und fanatisch-erregt, als dass nicht auch der geringste friedfertige Eindruck verwischt werden müsste. Hallmann hat erkannt, dass das blutige Bild des Dahinschlachtens durch kontrastreiche Intermezzi wie friedenatmende Schäferszenen nur verstärkt und verlockender werden kann. Zugleich dient er der Neugierde des Publikums, das immer Neues zu sehen wünscht, und seiner eigenen Freude am Übersinnlichen, wenn er den schwerleidenden Frauen Sophia und Catharina Visionen beschert, die ihnen die nahe Erlösung, den Tod künden (Vgl. Natürlicher Tod S. 122 f. und S. 128).

Ganz in den Fussstapfen der Schlesier wandeln die Verfertiger der Haupt- und Staatsaktionen, wenn es gilt, den Tod eines guten Menschen zu gestalten. Sie fügen dem Gesamtbild keinen einzigen neuen Zug ein.

Erst seit Gottscheds Tagen ist man darauf bedacht, sich tiefer in die Seele seiner Geschöpfe zu versenken.

Keineswegs verschmähte man es zwar, die Anregungen der vorausgegangenen Zeit auszugestalten. Zugleich aber weiss man auch neue Elemente zur Charakteristik edler und grossdenkender Menschen zu finden; Elemente, deren Vermehrung allerdings mit der Häufigkeit ihrer Verwendung nicht gleichen Schritt hielt, so dass wir nach Ablauf weniger Jahre abermals auf eine Schablone stossen, von der sich selbst die grösseren dramatischen Geister der Jahrzehnte, die hier in Betracht kommen, nicht völlig freizuhalten wussten. Zu einer von allem Herkommen losgelösten, allein und vollkommen nach dem individuellen Gepräge des sterbenden Guten bis in die kleinsten Teilchen persönlich ausgemeisselten Sterbeszene ist man auch bis 1770 nicht durchgedrungen.

Die dramatischen Helden des 17. Jahrhunderts brachten nur durch ihre gesamte Haltung zum Ausdruck, dass sie den Tod gering achteten. Höchst selten sprechen sie diese Gesinnung aus. Anders seit Gottscheds Wirken. Nicht genug tun können sich die sterbenden edlen Naturen in Exklamationen, hoch- und eben so hohltönenden Beteuerungen, wie wenig sie der Tod schrecke, was für beseligende Empfindungen er in ihnen auslöse. Die Dramatiker suchen sich gegenseitig in lockenden Schilderungen eines gottgefälligen Sterbens zu übertreffen. Folgende Kette sich steigender Empfindungen, die der Tod hervorruft spricht von diesem Wettkampf. Mustapha (Weisse) nennt den Tod, von dem er sich umfangen fühlt, « süsse Ruhe ». Für Brutus (Brawe) ist der letzte Augenblick der « selige ». Granville (Brawe: « Freygeist ») spricht davon, dass ihn seine Todesstunde « heiter »

dünke, dass ihn « grosse Empfindungen » durchbeben, dass er « ein Glück nahen fühle ». Die « Harmonien der Unsterblichen » hört sein « entzücktes Ohr » im Augenblick der Auflösung. Auch Sophronia (Cronegk) vernimmt « Sphärenmusik, Engelschöre ». Ihr Ringen mit dem unerbittlichen Tod dünkt ihr « süsser Todeskampf » zu sein; ihre Qualen erscheinen ihr als « Seligkeiten », um die man sie beneiden solle. Der Ausruf: « Zu viel, o Gott, zu viel von dieser Himmelslust » liesse sich übrigens auf mehrfache Weise kommentieren. « Freudig » stirbt auch Olint. Ihm ist der Tod « Seligkeit ». Den sterbenden Grandlove (Breithaupt: « Renegat ») hält ein « niegefühlt' Entzücken » umfangen. Im übrigen teilt er Olints Empfindungen: « O Glück, wie selig ist der Tod ». Auch ihn umklingen Harmonien. Codrus (Cronegk) fühlt trotz der schweren Wunde, die er empfangen hat, keine Schmerzen. Er kann nicht genug betonen: « wie glücklich ich nicht sterbe ». Sein Ausruf: « Im Leben hab ich noch kein solches Glück empfunden » bildet wohl den höchsten Ausdruck der Todeswonne. Denn dass Romeo (Weisse), der nach dem Erwachen Juliens in wütender Verzweiflung gegen den unentrinnbaren Tod tobte, das Ende in den Armen der Geliebten als Wollust bezeichnet, nachdem er sich in sein Schicksal gefunden, ist leichter zu verstehen.

Und all diese überschwänglichen Glücksempfindungen werden von Menschen ausgesprochen, die teure und hohe Güter an das Leben fesseln. Sei es, dass sie die geliebtesten Personen ihrer Umgebung zurücklassen, sei es, dass eine zum Segen eines ganzen Volks geführte Herrschaft nach ihrem Tod ungewissem Schicksal entgegengeht, oder dass sie ihre Menschenliebe, ihren Christenglauben zu schöneren Früchten führen könnten, als aus ihrem Tod erspriessen. Lebenswahrer und auch für die Zurückbleibenden

weniger kränkend als die sonst gebräuchlichen Jubelrufe über das beendete Leben sind Saras (Lessing) Worte: « Die Annäherungen des Todes sind so bitter nicht. »

Dass solche Charaktere wie die eben genannten Gott und der Vorsehung keine Vorwürfe über ihren Tod machen, keine Klagen laut werden lassen, bedarf nicht besonderer Erwähnung. Felsenfestes Vertrauen, dass alle Schickungen des Himmels zu gutem Ende führen, ist ihnen eingeboren. Im 17. Jahrhundert diente zum Ausdruck dieser Zuversicht ein dem Tod unmittelbar vorangehendes Gebet; zwar nicht seinem Inhalt nach; denn dieser ist völlig indifferent, niemals ist das Vertrauen in Worten ausgedrückt; wohl aber durch den zugrunde liegenden Gedanken, dass kein anderer als ein gottergebener Mensch seine letzten Kräfte zum Gebet sammelt. — Gryphius wandte übrigens zu demselben Zweck noch ein weiteres Mittel an: Catharina von Georgien und Papinian sind so sehr von dem Bewusstsein durchdrungen, die höheren Mächte leiteten alles zu ihrem Besten, dass sie nicht eigenmächtig in ihr Geschick einzugreifen wagen und die Rettung, die Mittel ausschlagen, die sich ihnen bieten, dem Tod zu entrinnen.

Im Drama des 18. Jahrhunderts findet dieser gottergebene Fatalismus vielgestaltigen Ausdruck. Am meisten in direkt darauf hinzielenden Wendungen, die einzeln hier aufzuführen ich wohl unterlassen darf.

Nur auf die Worte Saras, die sich von der kaum denkbaren Entäusserung alles Persönlichen, die die Regel bildet, emanzipiert, will ich hinweisen. Wenn sie sagt, « man darf die Fügungen des Höchsten nicht zu richten wagen », so spricht sie zugleich aus, dass sie noch Wünsche an das Leben zu stellen hatte,

dass sie nur ungern scheidet. Solche Haltung ist bei den andern Dichtern verpönt. Die Idee, das Prinzip, das ihre sterbenden Heldengestalten verkörpert, darf nicht im mindesten dadurch getrübt werden, dass der Sterbende auch nur leise durch natürliche selbstisch-menschliche Regungen an seine Erdgeborenheit erinnert.

Selbst für den Tod, der mit Liebe, Familienglück, Freundschaft, beglückender Wirksamkeit ein Ende macht, muss man den höheren Mächten dankbar sein. Am ersten noch ist Dankbarkeit bei einem Mann zu begreifen, dessen Erdentage ohnedies gezählt sind, den der Schlachtentod vor dem eines germanischen Helden unwürdigen und ihm verhassten Dahinsiechen bewahrt. Und wahrlich « einen schöneren Tod konnte kein Deutscher sterben » als Siegmar (Klopstock: « Hermannsschlacht »).

Die freudigen und glücklichen Empfindungen, die die meisten über ihren Tod aussprechen, machen eine ausdrückliche Dankesäusserung gegenüber der Gottheit unnötig. Dafür aber muss jedes kleine Moment, das die Sterbestunde erleichtert oder zu erhellen vermag, auf die unerschöpfliche Gnade der Götter zurückgeführt werden. Codrus (Cronegk) geht mit Worten heissen Dankes dahin, da die Götter ihn noch die Erfüllung des delphischen Spruchs erleben liessen; Sophronia (Cronegk), da Gott aus der erwarteten Vernichtung, die der Sultan den Christen angedroht hatte, Duldung für sie hervorgehen liess, da er Aladins harten Sinn erweichte. Granville (Brawe) spricht überströmende Dankesgefühle aus, weil ihm die « ewige Güte die Glückseligkeit der Rechtfertigung noch gönnt ». Merkwürdig ist das Ansinnen, das Brutus (Brawe) an die Götter stellt und wozu er sie durch vorweggegebenen Dank zwingen zu können glaubt:

«— — — — Richtend schwebt über dir
Der Arm der Götter. — Und dein Vater muss
Es sehn, Unwürdiger! und muss dem Grimm
Der Götter danken, die an seinem Sohn'
Ihn rächen — — — —».

Pharisäische Tugendbolde sind diese Gestalten in so hohem Mass, dass sie es nicht nötig haben, die Götter um Nachsicht für ihr zurückliegendes Leben und um Vergebung ihrer Schulden zu bitten. Wenn nicht Gottsched bei seinem Publikum befürchtete, als Verfechter des Selbstmords aufgefasst zu werden, — wogegen er in erregtem Ton protestiert: «Nein, den Selbstmord wollen wir niemals entschuldigen, geschweige denn loben»[1] — so würde es Cato nicht einfallen, auszurufen: «Ihr Götter! hab ich hier vielleicht zu viel getan: ach so vergebt es mir».

Auch des Brutus Bitte um Vergebung der raschen Tat, mit der er seinem Leben ein Ende machte, ist unter derselben Voraussetzung zu erklären.

Je weniger diese überirdisch selbstlosen Geschöpfe für sich vom Himmel zu erbitten haben, um so mehr wissen sie für Freund und Feind zu erflehen.

Einerlei ob die dramatischen Figuren christlichen oder heidnischen Bekenntnisses sein sollen, sie dienen fast ohne Ausnahme zur Exemplifizierung christlicher Grundsätze. Dies erhellt am besten aus der Stellung, die die edlen Charaktere angesichts des Todes ihrer Umgebung gegenüber einnehmen. Auch in dieser Frage finden wir Anregungen des 17. Jahrhunderts ausgebaut; zum Teil in geradezu bizarrer Verzerrung und Einseitigkeit.

Seinen Feinden muss man verzeihen. Wir haben in der ganzen Dramenliteratur des 18. Jahrhunderts bis

[1] Vergl. Vorrede zum «Cato».

zur Sturm- und Drangperiode nur einen Fall vorfinden können, in dem der sterbende Gute sich nicht sofort über alle Gefühle der Erbitterung, des Hasses gegen seine Feinde hinaussetzt, nicht gleich mit grosser Gebärde und versöhnenden Redensarten ihnen die Hand bietet. Und zwar wären gerade in diesem einen Ausnahmefall verzeihende Gefühle nicht allein verständlicher, als an so vielen andern Orten; wenn der Dichter vielmehr den einfachen Spuren des Lebens folgte und sich nicht des Bühneneffektes wegen in Spitzfindigheiten verstrickte, dürfte er hier keine andern Platz greifen lassen. Brutus (Brawe) flucht zwar dem Sohne nicht, aber sein Handeln ist schlimmer als Fluchen. Roh enthüllt er dem reuigen, verzweifelnden Marcius das furchtbare Geheimnis, dass er seinen eigenen Vater in den Tod getrieben habe. Brutal ist die Äusserung des Brutus, dass ihm der vermeintliche frühe Tod des Sohnes nun ein Segen wäre. In unmenschlicher Verblendung muss er, als sich Marcius ihm, Verzeihung flehend, zu Füssen geworfen hat, den blutüberströmten und schon vom Tode entkräfteten Arm drohend gegen den Sohn erheben; ohne dass die Motivierung durchgeführt wird, erfolgt plötzlich ein jäher Umschwung in Brutus' Stimmung. Aus dem eben noch entmenschten, toddrohenden Unhold wird ein süss sentimentalischer, tränenreicher, vergebender Vater.

Wir wollen hier nur einige der Entartungen betrachten, zu denen das Bestreben, selbstlose Versöhnlichkeit zu zeichnen, führte. Mustapha (Weisse), der aus der Hand des tyrannischen Vaters den Tod empfangen hat, vergisst über seinem Bemühen, sich in letzter Stunde mit dem Vater zu versöhnen, ganz sein geliebtes Weib und Kind. Kaum kann er, aus der Ohnmacht erwacht, sich schwach nur rühren, da ergreift er die

Hand, die ihm den Tod gebracht hat, und küsst sie. Inbrünstig betet er für seinen Mörder. Geradezu geschmacklos aber ist die Situation, die Weisse für den Augenblick diktiert, in dem Mustapha glaubt, dass er am Ende sei.

Mustapha: « Mein Vater — deine Hand! — wie glücklich! ach wie süsse!
Drück sie mir an den Mund — dass ich sie sterbend küsse. »

Den Höhepunkt aller Sinnwidrigkeit bildet die Bitte Mustaphas, sein Vater möge ihm verzeihen. Der Mörder ihm, an dem nicht ein Atom von Schuld haftet!

Ganz dieselbe Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse spiegelt sich auch in des grossmütigen Granville Seele (Brawe: « Freygeist »). Er hat keinen andern Gedanken, als sich vor dem Freund zu rechtfertigen; er, der Wohltat über Wohltat auf Clerdon häufte, dem kein Opfer zu gross war für den Freund, und den dieser damit lohnte, dass er ihm in aufgezwungenem Zweikampf, ohne ernstliche Gegenwehr zu finden, den Degen durch den Leib rannte! Granville bittet den, der sein Leben, das Glück seiner Schwester vernichtet, ihre Freundschaft verraten hat, um Versöhnung; fleht ihn an, ihn zu umarmen! segnet ihn, betet für ihn! vergiesst Tränen des Mitleids! Ja, er dringt dem haltlosen Menschen die Hand seiner Schwester und die Hälfte seines Vermögens auf!

Es ist klar, dass solche Naturen jedes Wort meiden, das auch nur den leisesten Vorwurf gegen ihren Mörder enthalten könnte, dass sie vielmehr dessen Selbstvorwürfen Einhalt gebieten (Granville), des Mörders Tat, der sie zum Opfer fallen, beschönigen und ihn trösten (Grandlove, Breithaupt: « Renegat »).

Aber nicht nur lieben und segnen soll man die, die uns hassen,sondern ihnen auch wohltun, lautet das

grosse christliche Postulat. Und auch danach handeln unsre sterbenden Helden. Nicht selten vergelten sie den Tod, den sie empfangen haben, damit, dass sie ihrem Mörder das Leben, dessen Verlust ihm droht, erhalten. Sara (Lessing) lässt sich den Zettel, auf dem die Marwood ihr Verbrechen triumphierend gestanden hat, reichen und zerreisst ihn mit Aufwand ihrer letzten Kräfte. Dann müssen ihr der Vater und der Geliebte versprechen, von einer Verfolgung und Bestrafung abzustehen. Mellefont, der, im Grund, Ursache aller Leiden, die Sara erduldet, und ihres Todes ist, soll nach ihrem Wunsch in Sir William einen liebenden Vater erhalten. Die kleine Arabella, das unschuldige Kind aus der Marwood und Mellefonts Verbindung, wünscht sie in ihrem väterlichen Haus aufgenommen zu sehen. Selbst im letzten Augenblick noch ist sie nur darauf bedacht, die Leiden anderer zu mildern. Sie hat die stummen Selbstvorwürfe ihres Kammermädchens wohl bemerkt und bittet, dass ja sie niemand der Unvorsichtigkeit, die sie begangen, beschuldige. An allem Unheil, das sich über Granville (Brawe: « Freygeist »), seine Schwester und seinen Freund Clerdon ergossen hat, trägt der Schurke Henley allein die Schuld. Wohl weiss dies Granville. Und doch legt er sich, als Clerdon seine Rachegedanken ausspricht, ins Mittel und bittet für den Frevler um Schonung und Verzeihung.

Prinzessin Clorinde (Cronegk: « Olint und Sophronia ») will den in seinen Christenhass verbissenen Ismenor ermorden, als sich ihr die schändliche Tat enthüllt, die der Priester an Sophronia begangen. Diese aber wirft sich ihr in den Weg und rettet ihrem Mörder durch Auseinandersetzungen das Leben, in denen sie die Theorien des Christentums breit darlegt.

Noch mehr fällt ins Gewicht, wenn die Sterbenden ihre Feinde nicht nur leiblich, sondern auch seelisch

zu retten suchen. Wenn sie sie dem Christenglauben und den Wohltaten desselben, für die ihr Tod ja ein wohl konstruiertes Beispiel ist, zuzuführen sich bestreben: Granville (Brawe), Grandlove (Breithaupt), Olint und Sophronia (Cronegk).

Die ausserordentlichste Tat aber liegt darin, dass der edle Mensch, der sich bisher von allen, auch den geringsten Makeln rein zu halten bemühte, noch sterbend eine Sünde, eine Lüge auf sich lädt, um den wahren Täter der Strafe entzogen zu wissen. Granville (Brawe: « Freygeist ») hat den Dienern, die ihn fanden, erklärt, er sei von unbekannter Hand ermordet worden. Clerdon selbst bittet er inständig, der Schwester nie den wirklichen Täter zu verraten.

Emilia Galotti (Lessing) hat ihren Vater gezwungen, die Waffe gegen sie zu führen. Eine ganz natürliche Folge davon ist es, dass sie den wahren Täter zu verheimlichen sucht. Dass sie aber sich nicht scheut, im Augenblick des Todes mit der Lüge vor der Welt noch die schwere Sünde des Selbstmords auf sich zu nehmen, um den Vater zu retten, spricht für ihre Grösse.

Keiner weiteren Erwähnung bedürfen mehr Elemente, die uns durchaus selbstverständlich erscheinen, die überdies bereits das 17. Jahundert in gleicher Gestaltung geboten hatte. In dem Wunsch, Freunde und Gesinnungsgenossen auch im Tode noch zu erfreuen, liegt ganz und gar nichts bemerkenswertes. Solch' ein durchaus alltäglicher Zug verdiente keineswegs eine so breite und regelmässige dramatische Darstellung, als er sie fand. Wenn wir uns die Gesamtstimmung zurückrufen, mit der die Durchschnittsdramatiker der Jahrzente 1734—70 eines Guten Tod charakterisieren, so können wir zusammfassend auf die abgeklärte Ruhe, den himmlischen Frieden, die leidenschaftslose Heiterkeit, in der diese Geschöpfe hinübergehen, hinweisen.

Alle Elemente dagegen werden in Aufruhr gebracht, wenn es gilt den Tod eines Bösewichts darzustellen. Die Schlesier wissen zwar noch nicht das Ende des Bösen einheitlich zu gestalten, jede seiner Äusserungen, seiner Empfindungen aus seinem Charakter herzuleiten. Wir finden bei ihnen mancherlei Züge, die jedes Verhältnis, jede Verbindung mit dem Einzelfall, zu dessen Beleuchtung sie gebraucht werden, missen lassen; ja, solche sogar, die in direktem Widerspruch zur Persönlichkeit des Sterbenden stehen. Dieser Mangel organischer Gestaltung wundert uns nicht mehr. Wir sind ihm ja schon wiederholt begegnet. Der Katalog der für Sterbeszenen gebräuchlichen Elemente wird auch in dieser Frage von den schlesischen Dramatikern zu Rat gezogen, und gar häufig sehen wir die Auswahl nur unter dem Gesichtspunkt der Effekthascherei, ohne Rücksicht auf das Gesamtbild getroffen. Selbst das Schema, das beim Märtyrertod Anwendung findet, wirft seine Schatten auf den Tod des Verbrechers. Über typische Erscheinungen kommt man nicht hinaus. Trotz aller Brutalität und Roheit des Jahrhunderts hat man nicht den Mut, konsequent zu sein, nicht die Kraft, den Bösewicht auch als vollkommenen Bösewicht in den Tod gehen zu lassen. Gewisse mildernde Züge weist jeder auf. Die Charakterlosigkeit, im Augenblick des Todes sein ganzes Leben zu verleugnen, ist der gebräuchlichste von ihnen.

Climenes (Hallmann: « Antiochus ») verflucht die Tat, der Hermogenes zum Opfer fiel. Reue beseelt ihn ganz und gar. Der hündisch gemeine Achmet (Lohenstein: « Ibrahim Sultan ») gesteht nicht einmal sein Verbrechen zu und sucht alle Schuld von sich abzuwälzen.

Auch Sultan Ibrahim (Lohenstein) macht sich Vorwürfe, allerdings nur weil er seine Widersacher nicht

grausamer alle vertilgt und so die Möglichkeit, von ihnen überwunden zu werden, beseitigt hat.

Diese «Zagheit» lässt ihm auch sein Los verdient erscheinen. Auch Climenes (Hallmann) ergibt sich in sein Schicksal, das die Vorsehung ihm bereitet, mit dem Gefühl, nur die gerechte Strafe für sein Verbrechen zu erleiden. Als « der Götter Recht » bezeichnet Theodoricus (Hallmann) sein Ende. Nur Achmet (Lohenstein: « Ibrahim Sultan ») ist weit von der Erkenntnis entfernt, dass der Tod die gebührende Strafe für seine Schandtaten sei. Wir müssen es allerdings mehr für eine Charakteristik seiner Todesangst als seiner Verworfenheit ansehen, wenn er, der Höllenknecht, den Himmel um Rache an seinen Mördern anruft.

Auch das Verhalten der sterbenden Bösen zu ihrer Umgebung enthält im Drama des 17. Jahrhunderts manchen Zug, der von ihrer Umkehr zum Guten spricht. Gerade hier finden wir kein Motiv, auf das wir nicht früher schon, namentlich beim ungerechten Tod einer der vielen edlen Figuren gestossen wären. Selbst die triviale Wendung: «lass König aus dem Blut dir Siegesfahnen färben » tönt aus Climenes' Mund wieder. Lätus (Gryphius: « Papinian ») und Agrippina (Lohenstein) stacheln die Schergen, denen sie nicht mehr entrinnen können, durch hetzende Reden auf, wohl in der Hoffnung, dadurch schneller zu enden. Die bekannten Motive, dass der Sterbende Bestimmungen für seine Nachfolger und die vormundschaftliche Regierung trifft, Sorge trägt für die eigene Bestattung, seine Umgebung bittet, nicht um ihn zu trauern, hat Hallmann beim Tod des Theodoricus untergebracht. Ganz wie seine Piso, Fenius Rufus (« Epicharis ») u. a. lässt Lohenstein den feigen Achmet («Ibrahim Sultan») um Gnade für sein Leben winseln.

Dass man einen bösen Menschen sich dem Tod gegenüber nicht anders als von unsäglicher Angst befallen vorstellen kann, darin stimmen die Schlesier überein. Theodoricus will in seiner Todesangst nicht allein sein. Er lässt «alle herbeirufen». Die knechtische Feigheit Achmets spricht genug für seine Qualen. Von Sultan Ibrahims Furcht entwirft Ambres Geist ein anschauliches Bild:

«Schaut, wie ihm schon zu Berge steht das Haar.
Wie ihm kein Puls, wie schnell ihm's Herze schlägt.
Wie als gefrorn jedwedes Glied ersitzt.
Wie Nas' und Mund, der vor nur Rasungs-Jäscht geschäumet
Und Dräuens Rauch gedampft, der Furcht itzt Platz einräumet.
Die Stirn erstirbt und kalten Angstschweiss schwitzt.»

So qualvoll und entsetzlich ist die Angst der Bösen vor dem Tode, dass manche von ihnen danach trachten, diese Qualen zu kürzen und ihr Ende zu beschleunigen.

Climenes (Hallmann: «Antiochus und Stratonica»):

«Ach, welche Höllenangst will sich mit mir vergatten.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Wer nicht mehr hoffen darf, der stirbet mit Begier.»

Sultan Ibrahim beabsichtigt, um nicht warten zu müssen, bis seine Henker kommen, sich selbst den Tod zu geben und zwar, da ihm alle Waffen hiezu fehlen, auf eine eigentümliche Weise. Er will eben: «An diesen Mauern uns behertzt den Kopf zerstossen», da gebietet Ambres Geist ihm Einhalt.

Mit der Todesangst überfallen den sterbenden Böse-wicht Gewissensqualen, die sich zu Gesichten steigern. Sämtliche Geistererscheinungen, die sich im schlesischen Drama vorfinden, werden wohl kaum anders gemeint

sein, als dass sie die erregten Phantasiebilder, die vor des sterbenden Seele auftauchen, dem Publikum besser veranschaulichen sollen. Zum mindesten können sie alle dahin ausgelegt werden, wie wir an einem Beispiel (vgl. Kapitel «Natürlicher Tod» S. 121 ff.) gesehen haben. Denn sie teilen sich ausser dem Sterbenden niemandem mit. Ibrahim Sultan, der nur « Gespenster zu Mitgefährten hat », den scheussliche Träume befangen halten, wird noch durch Ambres Geist gepeinigt, die für den Raub «ihrs Jungfraun Wachs', des Keuschheits Honigs» an ihm Rache nimmt. Von all' den Erscheinungen, die ihn umgeben, von den Henker- und Gespenstermassen, die auf ihn eindringen, wird ausser Ambres Geist und den vier Stummen, die ihn zu erwürgen gesandt sind, nichts vorgeführt. Als Climenes (Hallmann: « Antiochus und Stratonica ») in der Kerkernacht sich seiner Reue hingibt, erscheint ihm, « während die Erde, die selbst um Rache schreyet, bricht », des ermordeten Hermogenes' Geist in dem greulich blutigen Zustand, den die Dolche der Mörder verschuldet haben. Das Schreckgespenst verheisst ihm die furchtbarsten Foltern, die es in scheusslichen Farben ausmalt. Rache heischend und seinen nahen Untergang kündend bedrängen die Geister der Ermordeten den Theodoricus (Hallmann) im Traum. Gerade so wie Polehs Wahnbilder (Gryphius: « Carl Stuard ») wird dieser Traum des Theodoricus szenisch dargestellt. In einem Fall nur leiten die Geistererscheinungen den nahenden Tod des Bösewichts nicht ein, sondern dienen für sich allein zur Befriedigung des poetischen Gerechtigkeitspostulats. Der uns im Reyen der 4. Abhandlung des « Papinian » (Gryphius) vorgeführte Traum Bassians stellt dar, wie Rachegeister und die Gespenster der Ermordeten an dem Dolch schmieden, durch den der Unmensch seinen Tod finden soll. Dieses Ende Bassians ist übrigens

gar nicht mehr in dem Gryphius'schen Trauerspiel behandelt.

Wenzeslaus' Tod (Haupt- und Staatsaktion: «Johannes von Nepomuk») stellt gegenüber dem bei den Schlesiern üblichen Brauch, den Tod eines Bösewichts auszugestalten, einen nicht geringen Fortschritt dar. Obwohl gerade sonst nicht den Haupt- und Staatsaktionen eine besondere psychologische Tiefe nachgesagt werden kann, zeigt sich hier ein durchaus folgerichtiger, in sich abgerundeter Charakterbau. Vor allen Dingen besitzt die Frevlernatur des Wenzeslaus mehr Rückgrat als seine schlesischen Vorgänger. Zum erstenmal glauben wir wirklich, dass ein böser und gewalttätiger Mensch vor uns ist; nicht eine Drahtpuppe, hinter deren sämtlichen Bewegungen wir die dirigierende Hand des Dramatikers bemerken, die angesichts des Todes in reuiger Angst und der Verzweiflung, nie wieder das Verbrochene gut machen zu können, zusammenbricht. Dass auch Wenzeslaus nicht von Todesfurcht ganz frei ist, lässt sich nur aus seinem Verhalten bei der Nachricht entnehmen, das Volk sei gegen ihn aufgestanden und alle Wege ihm, zu entkommen, versperrt: er gibt die unsinnigsten Befehle zur Vertilgung des Pöbels, bringt seinem getreuesten Anhänger in eiserner Umarmung fast den Tod, verfällt in seinem Irrsinn aus gellendem Lachen in schluchzendes Weinen. Über seine Herrscherrechte und Pflichten hat er sich nie den Kopf zerbrochen. Zum erstenmal treten Verhältnisse an ihn heran, die er nicht einfach durch barsche Befehle meistern kann; und wie ein eigensinniges Kind versteift er sich auf den Wunsch: «Ich will nicht sterben»! Dass er irgendwie gefehlt, dass das Schicksal ihm seine Lage als Sühne für seine Verbrechen bestimmt hat, kommt ihm nicht in den Sinn. Er kennt nur den Wunsch

zu leben: «Meine Faust soll zeigen, dass ich auch wider den Himmel streben kann». Er flucht der «Untreue des Himmels», als er merkt, dass sein Tod unausbleiblich ist. Unter brennenden Schmerzen «fährt er zur Hölle». Seine Erregung wäre mit den genannten Mitteln anschaulich genug gezeichnet. Es bedürfte nicht solch naiv komischer Schreckbilder, wie sie vor seine wirre Phantasie treten: «Ha, was wollen die Elephanten? oh wehe, die Moldau sperret hren nassen Schlundt auf und will mein Grabmahl sein. warumb so Vielle tausend über mich allein.»

Der Fortschritt gegenüber den schlesischen Dramen ist unleugbar. Allerdings könnte auch diese Sterbeszene das Ende jedes beliebigen Übeltäters darstellen. Sie ist keineswegs auf Wenzeslaus und die Voraussetzungen gerade dieses Dramas zugeschnitten. Ausserdem herrscht hier, wie im schlesischen Drama, ein deklamatorischer Ton in der poetischen Diktion vor, der die Greuel und Geistererscheinungen der Schlesier wie den Realismus dieser Haupt- und Staatsaktion undramatisch und ledern erscheinen lässt. Dies schwindet zwar auch in den hier noch behandelten weiteren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht. Aber in anderer Hinsicht merken wir deutlich vorwärtsschreitende Entwicklung. Der Charakter des Bösewichts wird strenger, einheitlicher und persönlicher durchgeführt.

Bevor wir auf die Figuren, die uns dieses Vorwärtsschreiten verkörpern, zu sprechen kommen, wollen wir bei den mehr reaktionären, den Übergang markierenden Gestalten stehen bleiben. Dies sind vorzüglich solche, deren Schöpfer in seiner ganzen Arbeit vom schlesischen Drama noch abhängig ist, oder episodische Figuren. Den Charakteren, die, ihrer Wurzel nach nicht schlecht, als Irrgeleitete, Verführte zu betrachten sind, muss man von vornherein, ohne sie vom

schlesischen Drama beeinflusst zu nennen, ohne dass ihnen wegen episodenhafter Bedeutung typische Motive verliehen zu sein brauchen, die Züge zubilligen, mit denen die Schlesier den Tod des Bösen charakterisierten.

Vor allen Dingen ist den eben genannten drei Kategorien von Bösen Reue eigen. Die Irrgeführten, die nun erst sehen, wohin sie ihr Wahn oder ihr böswilliger Freund gelockt hat, müssen sich mit Abscheu von ihren Wirrungen abwenden [Zapor (Breithaupt: « Renegat »), Clerdon (Brawe: « Freygeist»), Marcius (Brawe: « Brutus »), Hellmich (Weisse: « Rosemunde »)]. Für Paulus (Ayrenhoff: « Aurel ») und Osman (Krüger: « Mahomed »), deren Ende ganz episodisch eingeflochten wird, bietet Reue die grösste Möglichkeit gedrängter Behandlung. Krüger wandelt, obwohl ihn Gottsched in seine deutsche Schaubühne aufnahm, durchaus schlesische Bahnen. Deswegen darf Kiosem nicht mit Selbstvorwürfen sparen, muss ihren Ehrgeiz verwünschen: «Verflucht sei all mein Tun », muss den Geist des Sohnes bitten, ihrer nicht zu schonen: « Die allergrösste Pein ist kaum genug für mich ».

Wie den « schlesischen » Bösewichtern, scheint auch all' diesen Typen ihr Ende wohlverdiente Sühne, die der Himmel ihrer Taten wegen über sie verhängt. « Zehnmal hab' ich's verdient » (Hellmich, Weisse: « Rosemunde »). Zapor (Breithaupt: « Renegat ») bittet den « fürchterlichen Gott » um Gnade; nur durch diese kann er Vergebung erhalten und Frieden im Jenseits; er weiss, dass er jedes Recht auf Verzeihung verwirkt hat. Ohne Murren erduldet Osman (Krüger: « Mahomed ») die Todesbusse, die seinem Verrat folgte.

Die ernste Reue dieser Gestalten äussert sich weiter darin, dass sie ihrer Umgebung, ja sogar sol-

chen, denen sie eben noch nach Leben und Besitz trachteten, wohlwollend und freundlich gegenüber treten. Nur daran, Mahomeds Verzeihung zu erlangen denkt Osman. Als sie ihm geworden ist, weiss er sich vor Dankesbezeugungen und guten Wünschen kaum mehr zu fassen. Auch der Verräter Paulus stirbt, Segen auf Trajans Haupt erflehend (Ayrenhoff: « Aurel »). Hellmich (Weisse: « Rosemunde ») erwartet von Longin kein Mitleid, keinen Trost; er fordert ihn sogar dazu auf, ihm zu fluchen; denn er weiss, dass nichts anderes ihm gebührt. Kiosem ist im Kerker allein; als sie die stummen Würger sieht, gibt sie sich mit einer kurzen Aufforderung, rasch ein Ende zu machen, in die Hand der Schergen. Zapors irre Seele ist so von den Schreckbildern seiner Phantasie erfüllt, dass er der Anwesenden nicht mehr gewahr wird.

Obwohl diese Kategorie von « Bösen », die wir eben behandeln, den Tod als Sühne ihrer Taten und Zuflucht vor den Qualen des Gewissens betrachtet, können sie sich der Furcht vor dem ungewissen Los, das ihrer harrt, nicht erwehren.

Kiosem empfindet « die martervollen Schläge, die ein beflecktes Herz beym Tod empfinden kann ».

Sie « kann nicht länger leben, und muss im Tode
selbst vor Furcht und Schrecken beben ».

Osman: « Wie ängstlich stirbt der nicht, der lasterhaft
verdirbt ».

Als Zapor den Streich gegen sich geführt hat, reissen ihn « Schauder » fort; von verzweifelter Angst ist seine Frage durchbebt: « Wo werd' ich hingerathen? »

Aus dieser Todesangst und dem Schuldbewusstsein heraus werden die Visionen geboren, die den

Sterbenden an die Grenze der Vernunft führen. Auf Kiosem dringen «die vielen Schaaren» ein,

«Die meine Mordbegier, die meine Wut erfahren;
Ich seh das viele Blut, das meine Faust vergoss,
Um Recht und Rache schreyn».

Der Verzweiflung nahe irrt Zapor nach des Vaters Verscheiden auf der Bühne umher; seine verworrenen Sinne zaubern ihm bald wieder des Teuern Bild vor. Die anfängliche Freude darüber wandelt sich rasch in jähes Entsetzen:

«Ein Strom von Blut rauscht hinter ihm darnieder.
Welch Schrecken zieht mit ihm, welch fürchterliches Heer.
Welch Schwarm von Furien braust hinter ihm daher».

Mehr und mehr nehmen den Vatermörder seine Phantasiegebilde gefangen. Sein Herz gibt er den Rachegeistern, es zu zerfleischen. Die Grade seiner Entrückung schwanken auf und ab, bis er endlich, ohne recht zu wissen, was er tut, sich den Dolch in die Brust stösst und erst für die letzten Augenblicke wieder ganz klar wird.

Die eigne Missetat quält Hellmich im Sterben. Ganz genau sieht er, wie alles war, als er den treuen Freund, um sein Weib zu besitzen, den nichtsahnenden, vertrauenden niederstiess; er sieht ihn in seinem Blut liegen, hört sein fürchterliches Keuchen, sein Röcheln!

Schon diese Phantasien bringen zum Ausdruck, was, ihnen allen nach Gottsched gemein, eine Schranke zwischen dieser und ihrer früheren Gestaltung aufrichtet. Die Schlesier kannten nur Visionen, Traumbilder usw., die dem Publikum auch szenisch dargestellt wurden. Jetzt — und wir dürfen dies wohl als Zeichen einer gewissen Verinnerlichung auffassen — muss sich das Publikum der Mühe unterziehen, aus den

Worten des Sterbenden sich selbst die Wahngebilde, die diesen schrecken, mit der eigenen Phantasie aufzubauen. Der Dichter greift nicht mehr bequem unterstützend ein. Dem Auge werden keine Geistererscheinungen, « stille Vorstellungen » oder ähnliches mehr geboten.

Die bisher behandelten Todesfälle von Übeltätern aus dem 18. Jahrhundert würden allein eine strenge Scheidung zwischen der Darstellungsweise der Schlesier und des Dramatikerkreises um und nach Gottsched in dieser Frage nicht zulassen. Bis auf geringfügige Elemente ist völlige Gleichartigkeit festzustellen.

Wohl aber ist eine einschneidende Scheidelinie zu ziehen zwischen den schlesischen Bösen und der Gruppe, die wir zum Schluss behandeln.

Sultan Ibrahim (Lohenstein) und Wenzeslaus (« Johannes von Nepomuk ») waren auch sterbend noch ihrem bösen Prinzip getreu. Diese Charakterstärke oder Hartnäckigkeit bildet das Element, das die Gestalten unseres letzten Kreises verbindet. Wir wissen, dass der Kampf gegen die Freigeisterei, die in vielen Sterbeszenen des 18. Jahrhunderts verfochtene Tendenz ist. Warnen wollte man davor, dem rechten Gott abtrünnig zu werden, indem man im Tode eines Bösewichts das furchtbare Strafgericht des Himmels ausmalte. Aber nicht allein auf die Augenblicke des Todes sollten die sühnenden Qualen beschränkt sein; das Publikum musste mit dem Bewusstsein entlassen werden, dass über den Tod hinaus der Gottheit rächende Hand an dem Verbrecher Sühne nimmt. Lässt man den Bösewicht tief ernste Reue über sein vergangenes Leben fühlen, so wird er selbst, in der Hoffnung, seine Reue trage ihm Vergebung ein, die Pein des Augenblicks weniger empfinden. Der Eindruck auf das Publikum wird

ebenfalls durch das Bewusstsein, dass des reuigen Sünders Vergebung harre, wenig dem vorgesetzten Ziel des Dramatikers entsprechen. Bleibt dagegen der Bösewicht verstockt, so erscheinen die Schrecken des Todes nur als gelinde Vorboten der unsäglichen Leiden, die den Abgeschiedenen erwarten.

Mit einer solchen Charakterisierung des Bösen müsste nicht notwendigerweise der Fehler verbunden sein, den Lessing an Weisses «Richard III.» im 79. Stück der Hamburgischen Dramaturgie tadelt: dass nämlich solch eingefleischte Teufel nicht den geringsten Zug mit uns gemeinsam haben, dass das Publikum weder die leiseste Furcht für sich empfindet, noch Lehren zieht aus dem qualvollen Ende eines Verruchten, dessen Untaten kaum menschenmöglich sind. Ausser Weisse, der allerdings noch einmal in seiner «Rosemunde» einen mit teufflischer Scheusslichkeit übergossenen, unmöglichen Typ zeichnet, ist keiner der zeitgenössichen Dramatiker in der Schwarzmalerei so weit über die Grenze aller Wahrscheinlichkeit hinausgegangen. — Die letzten Bemerkungen betrafen die gesamte Charakterzeichnung, wie sie aus dem ganzen Drama herausstrahlt. In diesem Punkt gehen, zwar nicht dem Wesen aber dem Grad nach, die bösen Charaktere auseinander. Die Todesszenen dagegen, in denen der Sterbenden störrisches Festhalten am Bösen dargetan werden soll, sind wieder einmal über einen Leisten gespannt. Wir skizzieren noch rasch die typischen Merkmale.

Über ihr Leben, ihre Taten machen sich diese Figuren keine Vorwürfe. Endweder gehn sie schweigend, aber immerhin mit einiger Befriedigung über das Vergangene hinweg [Araspes (Gottschedin: «Panthea»), Atreus (Weisse: «Atreus und Thyest»), Richard III. (Weisse)], oder sie brüsten sich in höhnen-

dem Triumph ihrer Laster [Henley (Brawe: « Freygeist »), Publius (Brawe: « Brutus »), Rosemunde (Weisse)].

Dem reuigen Verbrecher ist Jammern, Klagen, alle und jede Äusserung von Verzweiflung und Todesangst angepasst. Der verstockte Böse darf nicht zugeben, dass in den Todesaugenblicken der Sieg der guten Mächte beginnt. Todesangst darf er nicht äussern. Seine wahren Empfindungen muss er verbergen; Gleichgültigkeit heucheln gegenüber dem Schicksal, das ihm bevorsteht. Von Gott und höheren Mächten wollen diese Figuren nichts hören [Rosemunde (Weisse)]. Sie wissen sich von Himmel und Erde ungeliebt [Fausta (Weisse: « Krispus »)]. Sie zürnen dem Himmel, fluchen dem Geschick und schmähen Gott [Ulfo (J. E. Schlegel: « Canut »), Richard III. (Weisse)].

Noch sterbend sinnen sie nur Böses. Hass ist die einzige Empfindung, die sie gegen die Zurückbleibenden erfüllt, einerlei ob diese in feindlicher Zurückhaltung oder mitleidsvoller Teilnahme ihrem Sterben beiwohnen. Publius (Brawe: « Brutus ») vergeudet seine letzten Kräfte, indem er Wut und Hass gegen Brutus speit. Atreus (Weisse) vermaledeit den Ägisth. Nicht dass er sterben muss, dünkt ihm unerträglich. Dass der verhasste Bruder, auf dessen Tod er mit wollüstiger Zuversicht gerechnet hatte, ihn überleben wird, das ist ihm die höchste Pein. Sein ohnmächtiges Toben reisst ihn zu den scheusslichsten Verwünschungen hin: — — — (Zu Ägisth)

« Dass ich dich nicht aus deiner Mutter Schoos
Lebendig riss, und deiner Mutter dich
Nicht so zu fressen gab, wie diesem hier (Thyest)
Sein Fleisch! »

Rosemunde (Weisse) wünscht die Hölle auf das Haupt der eigenen Kinder herab. Gern ertrüge sie den Tod, wenn sie die Tochter nicht im Besitz all' ihrer Habe und eines von ihr selbst heiss ersehnten Glücks zurücklassen müsste. Richard III. hat für den ihm mitleidsvoll nahenden Richmond nur die Worte: « O, dass du nicht von meiner Faust erblichen. »

Nicht immer aber bleibt es nur bei dem Wunsche nach des andern Tod. Wenn seine Verruchtheit unübertrefflich gezeichnet werden soll, muss der Bösewicht seine letzten Minuten zu einem Mordplan, seine letzten Kräfte zu einem Mordstoss benutzen. Gottschalk (J. E. Schlegel: « Canut ») kann sich nur dadurch, dass er Ulfo, der eben zur Hinrichtung geführt werden soll, niederstösst, vor dem Tode durch dessen Hand retten. Albisswinth (Weisse: « Rosemunde ») hat alle Missachtung, allen Widerwillen, den sie gegen die Mutter empfand, niedergedrückt, als sie sieht, dass Rosemunde nur noch für Augenblicke Leben in sich hat. Sie sinnt nur auf Versöhnung. Das ruchlose Weib vergilt diese mitleidsvolle Regung schlecht: sie stösst mit dem Dolch nach der sie liebend Umarmenden, verwundet sie aber nur leicht. Nur dem Verräter Pharnazes (Gottsched: « Cato ») gelingt es, als er in offenem Kampf durch Markus' Arm gefallen ist, diesen von hinten niederzustossen.

Wenn die im Hass gegen Gott und Menschen scheidenden Bösen auch im Todeskampf die Zähne zusammenbeissen, um niemanden einen Triumpf über sich zu vergönnen, so wird doch vom Dramatiker mancher Blick in ihre Todespein gewährt, sei es durch die Fieberphantasien des Sterbenden oder durch die ausgesprochenen Beobachtungen der Umgebung. Im Vergleich mit früheren Darstellungen der Phantasien machen sich hier keine neuen Elemente bemerkbar.

Mit Ausnahme der seit Gottsched üblichen, bereits erwähnten Gepflogenheit, diese Phantasien nicht mehr szenisch auch dem Publikum vorzuführen.

Manchen Zug für die Darstellung des Todes eines Bösewichts mögen die Dramatiker des 18. Jahrhunderts der erzählenden Dichtung früherer Zeiten, wie auch der ihrer Zeitgenossen zu verdanken haben. Minor weist in dem 1. Band seiner Schillerbiographie[1] darauf hin, dass das älteste Vorbild für den Tod eines Gottesleugners in der Bibel zu suchen ist. Allerdings treten in der Erzählung von Sauls Ende (1. Buch Samuelis: Kap. 31 und 1. Buch der Chronika: Kap. 11) gerade die Züge, die für den späten, tendenziösen Tod des Frevlers charakteristisch werden, gar nicht hervor. Mehr als aus den tatsächlich angeführten Elementen ist aus denen, die unausgesprochen zwischen den Zeilen liegen, auf die Furchtbarkeit dieses Sterbens zu schliessen. Von zeitgenössischen Schriftstellern lieferten in erster Linie die Bremer Beiträger mannigfache Beispiele für den Tod des Freigeists, der reumütig, wie auch für den, der in blinder Verstocktheit dahingeht.

Für Schiller, der in Franz Moors Ende die vollendetste Darstellung der namenlosen Todespein eines Verlorenen gab, bedeutet später der Anfang vom 4. Gesang des Messias (Klopstock) eine Quelle, aus der er für die Verzweiflungsszene des Buben Moor manche Anregung schöpfte. Klopstocks Schilderung war aber schon von den jüngeren Dramatikern in so ausgiebiger Weise benützt worden, dass es gerechtfertigt sein wird, wenn wir mit ihr schliessen. Manche der Elemente sind hier vorgezeichnet, die dem in Verstocktheit dahinfahrenden Bösewicht auch vom Dramatiker gewöhnlich verliehen wurden:

[1] S. 333 ff.

« — — —: — Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gottesleugner sich wälzt; der kommende Sieger,
Und das bäumende Ross, der rauschenden Panzer Getöse
Und das Geschrei und der Tödtenden Wuth und der donnernde Himmel
Stürmen auf ihn; er liegt und sinkt mit gespaltetem Haupte
Dumm und gedankenlos unter die Todten und glaubt zu vergehen;
Dann erhebt er sich wieder und ist noch, und denkt noch und fluchet,
Dass er noch ist, und spritzt mit bleichen, zuckenden Händen
Himmelan Blut; Gott flucht er und wollt' ihn gerne noch leugnen. »

Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

10. Heft.

Prof. Dr. S. Singer.

Schweizer Märchen.

Anfang eines Kommentars zu der veröffentlichten

Schweizer Märchenliteratur.

Erste Fortsetzung.

Bern.
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke).
1906.

Schweizer Märchen.

Anfang eines Kommentars

zu der veröffentlichten

Schweizer Märchenliteratur.

Erste Fortsetzung.

Von Prof. Dr. S. Singer.

Mit einer Abbildung.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1906.

Diese Fortsetzung meines Kommentars der Schweizer Märchenliteratur ist wie das erste Heft desselben aus Vorlesungen eines Sommersemesters entstanden. Auch im letztvergangenen habe ich wie in dem des Jahres 1903 die Sutermeistersche Sammlung zugrunde gelegt. Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf die Nummern derselben. Die Aufmerksamkeit des Kommentators war diesmal in der Hauptsache auf Probleme gerichtet, die in jenem ersten Heft mehr zurücktraten. Im Archiv für neuere Sprachen hat von der Leyen vor kurzem in einer gross angelegten Übersicht die gesamte Märchenliteratur auf ihre Grundlagen hin untersucht: Verfasser freut sich, dass jener Ge'ehrte im grossen und ganzen mit ihm in dem übereinstimmt, was er als Ergebnisse deutscher und englischer Forschung seit Jahren in seinem Kolleg über «Geschichte des Aberglaubens» vorträgt. Neben diese zusammenfassende Betrachtung soll in diesem Kommentar die philologische Einzeluntersuchung treten, die bei Märchen, Sagen und Schwänken bisher nur selten angewandt, über die unfruchtbare Parallelensammlung hinausgehend, die einzelnen Texte von ihrer jüngsten Erscheinungsform bis zu ihrer erreichbar ältesten verfolgt und darüber hinaus ihre Grundlagen in Glauben und Anschauungen ferner Vorzeit zu rekonstruieren sucht, dabei neben den Lehren englischer Folkloristen vor allem die Forschungen deutscher, volkskundlich interessierter klassischer Philo-

logen berücksichtigend. Für verschiedenartige, freundlich gewährte Hilfe bin ich den Kollegen Decurtins, Ettmayer, Gauchat, Meier, Schönbach und Weese,. Fräulein G. Züricher in Bern und Herrn stud. phil Karl Polheim in Graz verpflichtet und sage ihnen an dieser Stelle herzlichsten Dank.

Bern, im Oktober 1906.

1. (9.) Aschengrübel.

« Warum soll nicht über Aschenbrödel in einer Vorlesung gesprochen werden? » fragt Ludwig Uhland in dem Entwurf einer leider niemals gehaltenen Vorlesung (Schriften VIII, 620). « Es wurde darüber gepredigt, gepredigt von der kunstreichen Kanzel des Strassburger Münsters. » Der Mann aber, der im Jahre 1501 diese Predigt von der Strassburger Kanzel hielt, war ein gebürtiger Schaffhauser, von Vaters Seiten wohl ein Elsässer, von Seiten der Mutter, Anna Zuber, aber ein echter Schweizer, Johannes Geiler von Kaisersberg (geb. 1445). Und da es nicht unwahrscheinlich ist, dass er seine Märchenkenntnis den Erzählungen seiner Mutter in seiner Kindheit verdankt, so haben wir wohl diesen ältesten Beleg für unser Aschenbrödelmärchen als einen schweizerischen anzusprechen.

Aber seine Predigt (Die brösamlin doct. Keiserspergs vffgelesen vō Frater Johañ Paulin barfůßer ordēs. etc. II, f° LXXIX ff.) gibt uns wahrscheinlich die Möglichkeit, das Märchen noch ungefähr ein Jahrtausend zurück zu verfolgen. Geiler predigt: « Du můst thůn als ein eschēgridel thůt, vnd můst ein eschengrüdel seī. Es ist selten ein hauß es ist ein eschengrüdel darin. Was thůt ein eschengrüdel. Ich find sechß oder siben stück die er thůt, die můst du geistlichen thůn. Nun merck die nach einander. — Eigenschafft des Eschengrüdels. — Zů dem ersten so hangt er fol eschen vñ alles das an ym ist, naß augen, cleid, schleier, seind berőmt. — Zů dem andern so můß

er das feuer machen, vnd gat im der bitter rauch ettwann dick in die nasen. — Zů dem dritten so můß er wischen, geschirr reiben, kessel, pfannen, schüsseln, vñ etwañ so reibt er es durch. — Zů dem dritten (l. vierden) so můß er braten, Die iunckfrawen in dem hauß die braten nicht ia wol, der eschengrüdel můß es als thůn. — Zů. V. so můß er den katzen weren, wañ sie beschleckē wz man neben sich setzt. — Zů dē. VI. so můß er vil in dē huß leidē. — Zů dem sibenden so ist der eschengrüdel dem haußuatter an dem aller liebsten, er nimpt in etwañ zů der ee.»

Ich übergehe die geistlichen Deutungen der ersten sechs Eigenschaften des Eschengrüdels und teile nur die der letzten (f° LXXXI) mit: «Zů dem sibendē vnd zu dem letsten, so ist etwañ der eschengrüdel dem haußuatter an dem aller liebsten, vñ nympt in etwañ zů der ee, vnd lat die stoltzen iunckfrawen faren. Also wañ du ein solicher eschengrüdel werest, so hette dich gott lieber, deñ etwañ die, die da meinē sie seien gar volkummen vnd gar frum. — Also hŏr ein exempel von einem semlichen eschengrüdel. Cirillus der schreibt (ist ein gesel gewesen Johannis Crisostomi) wy in der wüste sei gewesen ein closter, da waren vierhundert iunckfrawen iñ, gar geistliche kind, vnder denē was eine die nam sich an sie wer nit witzig, vnd wer besessen, vñ gabe sich selber in die kuchin, vnd het hudlen vnd lumpen vmb den kopff gebunden, vñ gieng als ein nerrin. Die andern iunckfrawen trůgen ire schwartzen keppelin vff, dise was ein eschengrüdel, macht das feuer, wůsch vnnd feget, vnd trůg holtz, vnnd saß nymmer zůtisch, vnnd aß nüt, dann was sie von den hefen herab scharret vnd cratzet, vnd dienet inen allensamen. — Gott der Herr wollt zeugen wie lieb im der eschengrüdel was, vnnd schicket einen engel zů einem altuatter, der hieß. N.

Der sprach zů ym, du wenest du seiest gar volkommen vnnd Gott dem herren gar angenem, du solt wissen das du noch nitt gleich bist einer tochter, die ist in der kuchin vnd ist ein eschengrüdel in dem closter, also vnd also gat sie, gang hin vnd sůch sie wann sie ist ein grosser fründ gottes. Der altuatter macht sich vff vnd kam an das closter, vnnd begert das man in hinyn ließ. Die iunckfrawen waren fro, das er begert zů in hinyn zůgon, wan es was ein alte person vnd berůmpt von seiner heiligkeit. Da er hinyn kam, da begert er das man ym die frawen alle zeugen wolt. Sie kamē alle zůsamen, vßgenummen der eschengrüdel. Da sprach der altuatter die frauwen seind noch nicht alle beieinander, wann er sahe die zeichen noch nicht, die ym Got der herr durch einen engel geben hett. Sie sprachen, heiliger vatter, die frauwen seind alle hie, vßgenummen eine in der kuchin, die ist nicht wol bei ir selber ein nerrin. Wenn einer yetz wil recht thůn, so spricht man er sei nicht witzig. Er sprach bringen sie myr her, da man sie für in bracht mit dem verbundnen kopff etc. Da sahe er die zeichen die ihm der engel geben het vnnd fiel für sie vff den boden, vnd bate sie das sie im den segen geb. Da fiel sie für in nider vnd sprach (Benedic domine) Herr, du solt mich gesegnen. Also fieng der altuatter an vnnd sagt den frauwen allen wer sie wer, vnnd wie der engel Gottes in dar gesandt hett etc. Da erkanten sie sich gegen ir, die ein hett sie dick mitt wasser begossen, die ander sagt sie hett sie geschlagen, die dritt hett ir dick senff in die naßen geschütt. Vnd also was ein semlich schuld sprechen da, vnd thet man ir so vil eeren an, das das gůt mensch ist hinweg gangen, vnnd hatt das closter verlassen, vnd spricht die history, das niemant hat mögen erfaren, wa sie hin kümen sei, das ist vns

gezeugt worden in dē hütigen Euangelio, da der Herr sprach, Wer sich nidert, der würt erhöcht, das hat diser eschengrüdel gethan, damit ein end.»

Wollen wir das Märchen, wie es Geiler gekannt hat, rekonstruieren, so müssen wir noch eine zweite Predigt heranziehen, in der er vom Eschengrüdel spricht. In der im DWb. I, 582 zitierten Stelle aus «der Seelen Paradies» sagt er: «desgleichen ein muter, die vil kind hat, und etwan ein eschengrüdel darunter ist, wann dasselb numen den gürtel letz ummleit, si gibt ihm eins an einen backen und spricht zu im, du wüster unflot! aber das kind, das sie sunderlich vast lieb hat, so es schon auch den gürtel letz umm het, dem zartlet si.» Ebenso in der bei Ch. Schmidt, hist. Wb. d. elsäss. MA., S. 92, zitierten Stelle aus den Brösamlin II, f° XXXI: «Du hast sechs oder siben Kinder, und ist etwa ein Eschengrüdelin auch darunter, dem bist du feind, es ist nit also hübsch und fein als die andern; es legt etwan den rechten Schuh an den linken Fuss; die Muter sicht es, so schlecht sie das Kind an ein Backen.» Nehmen wir also die Überlieferungen zusammen, so bekommen wir ungefähr folgenden Inhalt: Eine Mutter mit mehreren Töchtern (mehr als die gewöhnlichen drei?) wohnt im Hause eines reichen Herrn (Königshof?). Die eine Tochter (die jüngste? ist es ein Stiefkind?) wird als Aschenbrödel von ihr und den Schwestern in jeder möglichen Weise misshandelt. Aber der Herr (nicht wie sonst der Sohn) des Hauses verliebt sich in sie und nimmt sie zur Gemahlin. Diese sehr mangelhafte Überlieferung, die sich aber doch deutlich als ein Aschenbrödelmärchen zu erkennen gibt, dürfen wir also wohl als ein Schaffhauser Märchen des 15. Jahrhunderts ansehen. Freilich muss Geiler die Kenntnis dieses Märchens bei seinen Elsässer Zuhörern

haben voraussetzen dürfen. Dass sie es kannten, geht vielleicht aus dem etwa gleichzeitigen Werk eines Elsässers hervor, des Thomas Murner, der in seiner 1519 in zweiter Auflage erschienenen Göuchmatt (die erste Auflage von 1515 scheint verloren) die Männer zu menschenwürdigem Benehmen gegen ihre Frauen ermahnt: «Nit das du sy alwegen für ein fůßtůch woltest halten, deñ sy ist dē man vß der syten genummen vnd nit vß den fůssen, das sy sôll ein åschē gryddel syn» (hg. von Uhl, S. 36). Murner scheint also den Begriff des Eschengrüdel nicht nur als einer Küchenmagd, (denn das bedeutet das Wort, auch ohne dass man an das Märchen denkt), sondern als einer von einem nahestehenden Hausgenossen übel behandelten Küchenmagd zu kennen. Wir werden aber die selbständige Kenntnis Murners nur mit Vorsicht voraussetzen, wenn wir sehen, dass diese Ermahnung, die an ihrem Ort eigentlich schlecht passt, wohl im wesentlichen einer Predigt Geilers entlehnt ist, die in der Sammlung der «Emeiss» enthalten ist (Grüninger Strassburg 1517, f° XVII): «Er nam das rip vß d' seittē das ist in mittē des mannes, vñ machet ein frauwen darauß. Er hat die frauwen nit gemacht auß dē haupt, des zů einē zeichen, daz die fraw nit vber den mā sol herschen. Er hat sie auch nit gemacht vß dē fůssen, das er sie verschmahen solt vnnd sie haltenn für ein fůßtůch, aber auß eim rip das in mitten des leibs ist, des zů eim zeichen, das die Eefraw dem man gleich ist und sein gesel .... Die frauw soll ein gesellin sein, nitt meister, sie soll auch nit ein fůßtůch sein.» Es ist mir nicht unwahrscheinlich, dass Murner von Geilers zitierter Predigt, die zuerst 1516 gedruckt, aber schon 1508 gehalten wurde, ausgehend aus einer andern Predigt desselben Predigers das «Eschengrüdel» eingesetzt hat. Sicher ist das

freilich nicht, denn es ist wohl möglich, dass Murner einen andern älteren Elsässer hier benutzt hat, nämlich den Meister Ingold, dessen goldenes Spiel vor 1432 abgefasst zu sein scheint: «Do got die frawen Evam geschůf . . ., do macht er sy nit aus Adams haupt noch auß den fůssen, er macht sy aber auß der seiten nach pey dem hertzen, dar umb das die fraw nit wår ob dem man . . . . Sy solt auch nit under sein als ain fůsstůch, aber in geleichayt» (hg. v. E. Schröder 15, 5). An anderer Stelle gibt Ingold Augustinus als Quelle an, doch scheint sich bei diesem nichts Derartiges zu finden: der Herausgeber vermutet eine dem Kirchenvater unterschobene Schrift: «Augustinus spricht: die fraw ist nit gemacht auß den fůssen, das sy sůl dein kellerin sein, sy ist gemacht auß ainer ribb nach bey dem hertzen, das du sy als lieb solt haben als dein aygen leib» (18, 14). Wenn Murner nur die beiden Ingold-Stellen verschmolzen hätte, so hätte er «kellerin» einfach mechanisch durch «eschengrůdel» wiedergegeben ohne sich besonderes dabei zu denken. Aber was stand wohl in Ingolds lateinischer Vorlage für «kellerin»? Ich kann die Sentenz sonst nur noch in einer alten französischen Genesis des 13. Jahrhunderts nachweisen: «Et pour çou fist Dieu la feme de la coste del home que ce est la moiene partie. Nel vaut pas faire del chief, k'ele ne vausist iestre trop dame; et s'il l'eust prise plus bas, viers lui en fust mise en viutét. Et por çou le fist en tel maniere ke chiere le tenist et amast, et que bien seust Adans ke ele seroit sa compagne» (Notices et extraits XXXV, 441) und in Chaucer's Canterbury Tales: Parson's Tale «For he ne made hire nat of the heved of Adam, for she sholde nat clayme to greet lordshipe; . . . . Also certes God ne made nat womman of the foot of Adam, for she ne sholde nat

been holden too lowe, for she kan nat paciently suffre. But God made womman of the ryb of Adam, for womman sholde be felawe unto man» (Globe edition p. 303). Nach Klugmann, Vergleichende Studien zur Stellung der Frau im Altertum I. Die Frau im Talmud S. 56, Anm. 37 (Wien 1898) scheint die Sentenz auf jüdische Quellen zurückzugehen.

Unserem Geiler hat die Aschenbrödelgeschichte eine alte Legende in die Erinnerung gerufen und zwar meines Erachtens mit Recht; denn er hat hier eine alte, bisher übersehene Verwandtschaft aufgedeckt. Der Kern der Legende hat zwar mit dem Aschenbrödel nichts zu tun; es ist ein bekannter Typus, dass einem frommen Mann, der sich sehr heilig dünkt, ein anderer, scheinbar viel minder zu Achtender, als Muster vorgehalten wird. Am bekanntesten ist wohl durch die Behandlung Rudolfs von Ems die Geschichte des guten Gerhard geworden. Am nächsten steht unserer Version die Geschichte von der «armen Dorfmagd» oder «frommen Hausmagd», die im Mittelalter sehr beliebt war, auch hier in der Schweiz noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch den Basler Buchdrucker Pamphilus Gengenbach neu aufgelegt und verbreitet wurde. Zurückgehen alle diese Erzählungen in letzter Linie auf den evangelischen Bericht vom Scherflein der Witwe (Markus 12, 42. Lukas 21, 1), die den auf ihre Gaben stolzen Reichen als Muster vorgehalten wird. Was aber unsere Legende von jenen andern unterscheidet, das sind Details, die sie nur aus einem zeitgenössischen Aschenbrödelmärchen gehabt haben kann: das Einbinden des Kopfes (sonst speziell den männlichen Aschenbrödelmärchen, den «Grindkopf-

märchen» eigen, aber auch bei den weiblichen nicht unerhört, die Pracht der goldenen Haarfülle zu verbergen bestimmt), die Verachtung und Misshandlung durch die Schwestern (ganz märchenhafte Grausamkeit: Überschütten mit Wasser, Einreiben von Senf in die Nasenlöcher), endlich das zögernde Erscheinen vor dem Werber («die frauwen sind alle hie, ußgenummen eine in der kuchin»). Es darf uns nicht wundern hier ein profanes Märchen zur Ausschmückung einer Legende verwendet zu sehen*: die Legende war eine verhältnismässig junge Literaturgattung und genötigt sich an ihre ältern Schwestern, den Roman, die Novelle, den Schwank und das Märchen anzulehnen. Auf einzelnes hat Lucius, Anfänge des Heiligencults S. 345 hingewiesen, doch liesse sich noch manches anführen, vor Allem, wenn man die späteren Überlieferungen mit hinzuzieht.

Geiler zitiert als seine Quelle (und ihm folgt darin Pauli «Scherz und Ernst») einen Cyrillus, den Zeitgenossen des Johannes Chrysostomus. Aber weder bei Cyrillus von Alexandria noch bei Cyrillus von Jerusalem habe ich die Geschichte gefunden. Auch an die Heiligenlegenden des Kyrillos von Skythopolis (Krummbacher, Gesch. der Byzant. Litt.[2] S. 185) aus dem 6. Jahrhundert ist kaum zu denken. Hingegen findet sich die Erzählung fast wörtlich übereinstimmend im Speculum historiale des Vincentius Bellovacensis (s. Köhler, kleinere Schriften II, 390 ff.). Sollte unserem Prediger das «Speculum historiale» im Kopf durcheinander gekommen sein mit der im Mittelalter einem Bischof Cyrillus zugeschriebenen, weit verbreiteten

* Das Bild der Bedeckung mit Asche lag der geistlichen Ausdrucksweise nicht fern; vgl. Joclins vita Patricii (Acta Sanctorum XVII, 540 ff. März.) «In illis diebus sancti in cavernis et speluncis, quasi carbones cineribus cooperti, latitabant.»

Fabelsammlung «Speculum sapientie», und dieser Cyrill, der kaum vor dem 14. Jahrhundert gelebt hat (s. Crane, Exempla of Jacques de Vitry p. LXXXIII) wieder mit einem der alten Kirchenväter des Namens?

Vincentius selbst gibt als seine Quelle ein Werk Namens «Paradisus» an, dessen Verfasser Heraclides darin Heiligenleben «ad Lausum episcopum descripsit». Durch den letzten Zusatz zeigt es sich, wie Köhler gesehen hat, dass es sich um die «Historia Lausiaca» des Palladius (um 400) handeln muss, mit deren Bericht Vincentius auch völlig übereinstimmt, aber in einer Überlieferung, in der sie mit dem «Paradisus» und der hagiographischen Sammlung eines Heraklides vermischt war, worüber Krummbacher S. 188. Mit dem Zurückführen auf die Historia des Palladius aber haben wir das Märchen bis ins 5. Jahrhundert zurückverfolgt und dürfen es getrost der langen Reihe antiker Märchen anreihen, die die Zurückführung des gesamten Märchenschatzes auf Indien immer unwahrscheinlicher machen. Umfangreichere Legendenforschungen dürften vielleicht ähnliche Resultate ergeben.*

Über drei Jahrhunderte hören wir nichts mehr vom Aschenbrödel in der Schweiz. Im Jahre 1865 bringt Lütolf (Sage, Bräuche und Legenden aus den fünf

* Während ich dieses zum Druck vorbereite, fallen mir Reitzensteins jüngst erschienene Hellenistische Wundererzählungen (Teubner 1906) in die Hand. Ich freue mich mit ihm in der Deutung dieser Erzählung übereinzustimmen, die er S. 75 als «Aschenbrödel im Nonnenkloster» bezeichnet. «Zugrunde liegt wohl ein orientalisches Märchen von einem Königssohne, der durch ein Wunder seine Braut findet .... Es müsste dann freilich ins Christliche zu einer Zeit übertragen sein, in der man den Begriff Gottesbraut noch ernst nahm.» — Auf eine mittelniederl. Bearbeitung der Legende weist De Vooys, Middelnederlandsche Legenden, 's Gravenhage 1900, S. 16 hin.

Orten Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug S. 493 ff.) unser Märchen nach der Mitteilung von Prof. Felder, der, wie mir R. Brandstetter schreibt, Professor am Luzerner Gymnasium und ein ausgezeichneter Kenner des Folklore des Entlebuch war. So wird es wohl nicht seine, sondern die Schuld seines Gewährsmannes sein, wenn das Märchen so schlecht und vor allem unvolkstümlich erzählt ist. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass Sutermeister, als er drei Jahre später zum erstenmal seine « Kinder- und Hausmärchen aus der Schweiz » herausgab, sich genötigt sah, nach seinen in der Vorrede ausgesprochenen Grundsätzen das Märchen gründlich umzuarbeiten. Leider ist dabei nicht nur die Form auf « den einfachsten Redestil zurückgeführt », sondern auch manches materiell geändert worden. Obwohl diese Änderungen meistens im ästhetischen Sinne dem Märchen zum Vorteil gereichen, ist es doch dadurch nur weniger echt geworden, als es so schon war. Daraus ist natürlich nicht so sehr S. ein Vorwurf zu machen, da er ja über sein Verfahren in der Vorrede Rechenschaft gibt, als denjenigen, die wie Miss Cox, die in ihrem grundlegenden Buch « Cinderella » (London 1893) 345 Varianten unseres Märchentypus gesammelt und besprochen hat, die S'sche Erzählung unbesehen für wissenschaftliche Zwecke verwerten.

Gleich im Anfang stossen wir auf eine solche Änderung. « Einem vornehmen Kinde starben die Eltern früh weg. Sie hinterliessen ihm aber nichts als ein Testament, das sie einem guten Freunde zum Aufheben gaben, bis die Tochter gross geworden, und ein wunderschönes Kleid ». S. setzt statt des Satzes « das sie einem guten Freunde zum Aufheben gaben, bis die Tochter gross geworden » einen andern ein: « Kein Mensch wusste aber, wo dieses hinge-

kommen war.» Der Grund dazu ist leicht ersichtlich: am Ende des Märchens überreicht vor der Hochzeit ein hülfreicher Zwerg dem Mädchen das Testament. Das ist, wenn man nicht zu gekünstelten Interpretationen seine Zuflucht nehmen will, allerdings ein Widerspruch gegen die Felder-Lütolfsche Fassung, den S. auf seine Weise aus der Welt geschafft hat. Aber für die wissenschaftliche Betrachtung ist es nicht gut, wenn Widersprüche weggeschafft werden; denn diese soll sich klar darüber werden, wie solche Entgleisungen selbst innerhalb so kleiner Dichtungsformen wie das Märchen vorkommen. Und darauf soll dann jedesmal hingewiesen werden zum Nutzen derjenigen, die, wo sich Ähnliches in umfangreichen Kompositionen, wie die sogenannten Volksepen sind, zeigt, immer noch Ach und Weh schreien und mit Dichterpluralität und Interpolation sofort bei der Hand sind; denn die umfangreichen Sammlungen von Heinzel, Jellinek und Kraus über Widersprüche in Kunstdichtungen haben immer noch nicht genug gefruchtet.

Aschengrübel kommt nun in ein vornehmes Haus, wo sie in Küche und Stall beschäftigt wird. Ihr Kleid hat sie unter einer Tanne verborgen. Einmal ist Tanz, an dem sich auch der Haussohn beteiligt. «Von diesem Sohn hatte sie besonders viel zu leiden, seitdem sie ihm einmal bewiesen, dass ein armes verlassenes Mädchen und strenge keusche Sitte nicht unvereinbare Dinge seien.» S. hat diesen Satz mit seiner moralisierenden Tendenz weggelassen, hat aber natürlich nur halbe Arbeit tun können, denn die ganze Erzählung ist nun einmal moralisch infiziert: im Verfolge verlangt die Heldin auf den Tanzplatz, die Erlaubnis wird ihr gewährt, aber nur unter der Bedingung, dass sie nur zuschaue und nicht tanze. Und alles folgende ist dann die Belohnung dafür, dass sie

so brav war und wirklich nicht getanzt hat. Sicher war der mittelbare oder unmittelbare Gewährsmann Felders ein Pfarrer, der das Märchen im Sinne der bekannten mittelalterlichen Predigten gegen die Tanzwut umarbeitete. Ein mittelalterlicher Prediger wäre dabei freilich nicht stehen geblieben; der hätte energischer eingegriffen und eine «Deutung» angehängt, die unser Märchen ganz dem durch Keller's reizende Dichtung am bekanntesten gewordenen Tanzlegendchen genähert, anderseits aber auf jene älteste durch Geiler bezeugte geistliche Umdichtung zurückgeführt hätte. Der Haussohn wäre auf Christus gedeutet worden, das Testament auf irgend einen Bibelvers, der den Tanz im Himmel in Aussicht stellt, etwa den des Hohenliedes, den ein mittelalterlicher Prediger in diesem Zusammenhang anführt (Altd. Blätter I, 56): «du uerest vnder den liligen, vmme gegeben mit den tentzen der jungfrowen.» Damit wäre das Märchen wohl nicht zur Legende, aber zur Parabel geworden: man sieht, wie leicht diese kleinen Dichtungsgattungen ineinander übergehen.

Aschengrübel zieht also ihr schönes Kleid an und geht zum Tanze zuschauen. Der Haussohn fordert sie zum Tanze auf. «Aber so sehr er in sie drang, sie nannte ihren Namen nicht.» Das heisst natürlich unvernünftig fortgefahren und S. hat den Satz mit Recht geändert: «aber es liess sich nicht dazu (d. h. zum Tanze) bewegen, so dringlich er es auch bat.» Doch hat er damit wie ein unglücklicher Restaurator nur die alte Übermalung neu übermalt, nicht entfernt und damit das echte Gemälde aufgedeckt. Denn das nach dem Namen fragen ist, wie uns die Vergleichung der andern Fassungen lehrt, gerade ein alter Bestandteil: gewöhnlich wird die Frage mit einem Versteckнamen beantwortet, der sich auf die erlittenen

Misshandlungen bezieht. Hingegen muss das Aschenbrödel mit dem Haussohn tanzen: will man nun einmal das undankbare Geschäft des Restaurierens auf sich nehmen, so ist zunächst das Verbot des Tanzens und seine Folgen entweder einfach zu streichen oder durch eine andere Beschränkung, wie sie sonst in dem Märchen vorkommt, bis Mitternacht zu Hause zu sein oder nur dreimal zu tanzen, zu ersetzen. Das heisst im Sinne S.'s gesprochen, der das «Echte» wiederherstellen wollte; nach unserer Ansicht ist ein Märchen eben ein kleines Kunstwerk wie ein anderes, und wenn dieses einmal in der Anlage verpfuscht ist wie dieses, wird man umsonst es zu verbessern suchen.

Aschengrübel entläuft, verbirgt sein Kleid unter der Tanne «und machte sich Gesicht und Hände wieder russig». Das letztere ist ein kleiner rationalistischer Zusatz S.'s, dessen Vorlage wohl das Waschen vor dem Ball, aber nicht das neuerliche Beschmutzen nach dem Ball berichtet. Interessanter aber ist der Zusatz, den er im Anschluss daran wagt: «Da kam plötzlich ein winziges Männchen hinter der Tanne hervor, das grüsste mit freundlichen Worten und — hast ihn nicht gesehen — da war der Kleine wieder verschwunden, wie er gekommen war.» Das Original berichtet die Erscheinung nur nach dem zweiten und dritten Ball: S. hat nicht nur die volkstümliche Dreizahl eingeführt, sondern auch dadurch, dass er das Männchen jedesmal freundlicher werden lässt, eine ästhetisch wohlgefällige Steigerung herbeigeführt. Aber was nützt das alles? Das Männchen steht nun einmal an unrechter Stelle. Sein letztes Erscheinen hat ja einen Grund, denn es soll das Testament überbringen, aber dass es die beiden ersten Male nur erscheint, um das Mädchen freundlich und freundlicher anzulächeln, ist doch gegen alle Vernunft und vor allem gegen allen Märchenstil.

Es steht eben an unrechter Stelle: es hat nicht nach dem Tanz, sondern vor dem Tanz zu erscheinen und es hat dann auch hülfreich einzugreifen, in diesem Fall das prächtige Kleid zu spenden, das nicht geerbt und vorher eingegraben werden soll. Freilich erscheint die letzte Rationalisierung auch in andern Fassungen. Etwas anderes soll unter dem Baume eingegraben sein, nämlich die verstorbene Mutter des armen Mädchens, deren Seele in dem Baum weiterlebt und als hülfreiche alte Frau, Zwerg oder Vogel in Erscheinung tritt. Über ein verwandtes Motiv habe ich im ersten Teil dieser Studien S. 51 gehandelt. Fernere Parallelen hat Miss Cox in ihrer 7. Anmerkung zusammengestellt und auch in ihrer Einleitung die besprochene richtige Deutung dieses Zuges gegeben.

Nun geht's beim zweiten Tanz gerade so: auf kleine, von gutem Geschmack zeugende Änderungen gehe ich nicht ein. Das dritte Mal gibt Aschengrübel sich zu erkennen: es ist also kein weiteres Erkennungszeichen, dessen bekanntestes der Pantoffel ist, nötig. Das Männchen übergibt nun das Testament der Eltern, demgemäss Aschengrübel als reiche Erbin erscheint und mit der Hochzeit endet S.'s Märchen. Nicht so das Original: «Wie nun der Bund gesegnet war und die Neuvermählten auf das herrschaftliche Gut der Frau reisten, begegnete ihr auf dem Wege wieder das gute Männchen und sagte ihr, dass er ihr, und zwar insbesondere für sie, noch ein Geschenk in die Schürze zu legen habe. Was tat er hinein und hiess sie sorgsam darauf acht zu haben? Sie durfte es den Begleitern nicht sagen, um nicht ausgelacht zu werden, und liess auch die Sache unvermerkt aus der Schürze fallen, es waren ja nur — Rossbollen. Nur etwas Weniges blieb davon hängen. Wie sie später nachsah, war es blankes Gold.» S. hat wohl mit Recht den

Abschluss mit der Hochzeit ästhetisch wirkungsvoller gefunden und hat deswegen den Schluss gestrichen. Derselbe enthält, wie S. bemerkt, einen «bekannten Sagenzug»; über dessen Verbreitung in der Schweiz siehe meine Zwergensagen der Schweiz S. 29, Anm. 4. (Neue Denkschriften der allgem. schweizer. Gesellsch. f. d. gesamten Naturwissenschaften XXXIX, 1).

Diese Geschichte mit den Rossbollen ist eine ins Erdmännchenhafte übersetzte Doublette zu dem Testament, das ja auch als ein Plus zu den Wohltaten des Spenders der Wunderkleider hinzukommt. Eine ganze Reihe von Erzählungen schliessen nicht mit der Hochzeit, sondern fügen noch eine Nachgeschichte an, in der entweder die neidischen Schwestern bestraft werden oder der verstossende Vater bekehrt wird, oder das Aschenbrödel wie hier einen Schatz findet. In einem zyprischen Märchen (Cox Nr. 53) holt sie nach der Hochzeit das Gefäss, in dem sie die Gebeine der toten Mutter beigesetzt hat: diese haben sich in Gold und Diamanten verwandelt; in einem dänischen (Nr. 61) lässt sie die hülfreiche Linde nach der Hochzeit in ihren Palast versetzen, und diese gibt ihr von nun an immer alles, was sie wünscht; in einem österreichischen (Nr. 218) schenkt ihr die hülfreiche Alte zum Schluss die Tränen, die sie in ihrem Elend geweint hat und die sich in Perlen verwandelt haben; in einer englischen Ballade (Nr. 264) bringt der Vater, der sie verstossen hat, eine reiche Mitgift; in einem japanischen Märchen (Nr. 277) birst bei der Hochzeit der Holznapf, den das Mädchen nach dem Wunsche der sterbenden Mutter immer auf dem Kopfe getragen hat, und heraus fallen eine Menge Juwelen; in einem norwegischen (Nr. 287) gibt ihr der hülfreiche Hügelmann ein Schloss auf goldenen Säulen als Mitgift, da sie sich bei der Hochzeit gerühmt hat, ihres Bräutigams

Schloss stünde nur auf erzenen, das ihres Vaters auf goldenen Säulen. Am drastischsten ist ein Märchen von Sokotra, das Miss Cox noch nicht kennen konnte (D. H. Müller, Die Mehri- und Soquotri-Sprache. Wien 1906), in dem Aschenbrödel die Eigenschaft des Eselstreck-dich zugeschrieben wird: «Vor der Hochzeit mit dem Sultanssohn wird Aschenbrödel von guten Frauen mit Goldstücken gefüttert und mitten in der Brautnacht verlangt sie den Turban des Prinzen, um sich ihm als wundersame Dukatenspenderin zu zeigen. Ihrer Stiefschwester, welche dasselbe zu leisten versucht, misslingt das Kunststück schmählich; die dumme Mutter hatte sie mit Bohnen gefüttert, wofür ihr auch der Kopf abgeschnitten wird.»

Die bekannten Züge vom Pantoffel und den neidischen Schwestern, die wir hier wie in einer ganzen Reihe von Märchen vermissen, die Miss Cox darum unter dem Titel D. als «Indeterminate» zusammenfasst, finden wir wieder in einem rätoromanischen Märchen, das Decurtins als Nr. 100 seiner Rätoromanischen Chrestomathie II. (Erlangen; die erste Lieferung, in der unser Märchen, erschien 1895, die zweite 1901) veröffentlicht und das deshalb Miss Cox (1893) noch nicht bekannt sein konnte.

«Es war einmal eine Mutter, die hatte drei Töchter. Zwei waren unartig und böse, aber die Mutter hatte sie sehr lieb. Die jüngste war gescheit und gut, aber die Mutter konnte sie nicht leiden und liess sie immer in der Küche; nachts schlief sie unter einer Wanne. Deswegen nannte man sie: «la schenderletga sut il von». Eines Tages grub sie in der Asche des Herdes und fand ein Loch, welches tief hinunter unter die

Erde führte. Sie stieg zwei Treppen tief hinab und kam zu einer alten Frau, die sie bewillkommte, sie tröstete und ihr ein blaues Seidenkleid, auf dem die Sterne waren, gab, und sagte, wenn einmal ein Fest beim König wäre, dann solle sie zu ihr kommen und das blaue Kleid mit den Sternen anziehen, das sie für das Aschenbrödel aufheben wolle. Als nun beim König das Fest war, putzten sich die zwei Schwestern heraus und gingen zum Tanz. Die jüngste aber räumte die Asche weg im Ofen und stieg hinunter zu der Alten. Diese wusch sie, frisierte sie prächtig und zog ihr das blaue Kleid mit den Sternen an. Dann führte sie die Junge zurück in die Küche und diese eilte in das Königsschloss. Alles bewunderte die schöne Jungfrau und der Prinz tanzte dreimal mit ihr. Aber die Alte hatte ihr befohlen, nicht mehr als dreimal zu tanzen, deswegen floh die Junge, nachdem sie dreimal getanzt hatte, nach Hause, räumte die Asche im Herde weg und ging hinunter zur Alten. « Das nächste Mal, wenn es ein Fest beim König gibt, komm wieder zu mir », befahl die Alte. Die Junge dankte und stieg zurück in die Küche. Am nächsten Morgen erzählten die Schwestern viel von dem schönen Mädchen in dem blauen Kleide mit den Sternen.

Danach gab es wieder Fest beim König, und das Aschenbrödel, nachdem die Schwestern einmal weg waren, ging wieder hinunter zu der Alten. Diesmal gab diese ihr ein blaues Kleid mit dem Mond, und sie ging auf den Ball beim König. Auch diesmal tanzte der Prinz dreimal mit ihr und hätte sie gerne länger zurückbehalten. Aber, wie die Alte befohlen hatte, machte sie sich frei von ihm, kehrte schnell in die Küche zurück, räumte die Asche vom Herde fort und ging hinunter zu der Alten. Die Alte sagte, « wenn wieder Fest beim König ist, komm wieder

herunter zu mir!» Die Junge bedankte sich und kehrte in die Küche zurück, wo sie die Nacht unter der Wanne schlief.

Das dritte Mal als Fest beim König war, gingen die Schwestern zeitig fort. Das Aschenbrödel kehrte wieder die Asche vom Herd und stieg hinab zu der Alten. Die gab ihr diesmal ein blaues Kleid mit der Sonne und zog ihr goldene Pantoffeln an, so dass das Aschenbrödel wie eine Königin aussah. Mit diesem Kleid und diesen Pantoffeln ging sie zum König tanzen. Nachdem sie dreimal mit dem Prinzen getanzt hatte, wollte sie die Treppe hinab fliehen; aber der Prinz lief ihr nach und als sie mit ihm auf der Treppe rang, verlor sie einen der goldenen Pantoffel. Mit Mühe konnte sie sich von dem Prinzen losmachen und nach Hause kommen. Sie stieg zu der Alten hinunter, und diese sagte ihr, sie würde in kurzem Königin werden. Ganz erschreckt kehrte die Junge in die Küche zurück und schlief unter dem Trog.

Der Prinz aber liess ein Mandat ausgehen, dass er diejenige heiraten wolle, die einen so kleinen Fuss habe, dass er in jenen goldenen Pantoffel hineinginge. Da niemand sich meldete, liess der Prinz zwei Diener durch die ganze Stadt gehen, um zu versuchen, welche Jungfrau in den Pantoffel hinein könne. Die beiden Diener kamen auch zu den zwei Schwestern des Aschenbrödel; aber diese konnten nicht in den Pantoffel hinein.

Da fragten die Diener, ob sie nicht noch eine Schwester hätten. «Jawohl; aber sie ist so schmutzig, dass man mit ihr nichts anfangen kann,» antworteten die Schwestern. «Wir haben den Auftrag, es mit allen Jungfrauen der Stadt zu versuchen,» sagten die Diener, «und ihr müsst sie herbringen.» Da riefen die Schwestern das Aschenbrödel in die Stube, und ihr

passte der Pantoffel wie angegossen. Da hatten die Diener die Sache glücklich geendet und hiessen das Aschenbrödel mit ihnen zum Prinzen kommen. Aber diese bat, sich erst waschen und kämmen zu dürfen. Schnell ging sie hinaus zum Herd, räumte die Asche fort und stieg hinunter zu der Alten. Diese machte ihr diesmal eine prächtige Frisur, kräuselte ihr die Haare und zog ihr das Kleid mit der Sonne an. Sie ging in die Stube, die Diener führten das schöne Aschenbrödel zum Prinzen, und dieser feierte danach mit ihr eine fröhliche Hochzeit. Als der Vater starb, wurde der Prinz König und sie Königin. Wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute.»

Vor allem fällt in dem eben mitgeteilten Märchen der Name der Heldin auf: «*la schenderletga sut il von*». Ich finde einen analogen nur noch in der Provence, wo *cendrouleta bachassoun, cendreto bachasou* erscheint. Auch das *schenderletga*, oberengadinisch *tschendrügliaunta* (Pallioppi, Wb. d. roman. Mundarten 1899, S. 60), geht wohl auf das provenzalische *cendrouleto (cendroureto, cendrori, cendrouliero, cendrouriero,* savoyisch *sandroulia*, appellativisch in der Dauphiné *cindrolá, cindrolier)* zurück, wobei das Mailändische (man denke an die mailändische Herrschaft im benachbarten Liviner-Tal) die Vermittlung übernommen haben dürfte. Denn auch dieses schliesst sich mit seinen *sendraröula, scindiröula, sindiröura, scindirin-scindirolu* näher an die provenzalischen als einerseits an die venezianischen *conza-senare* (die auch in Istrien als *conçaçienara,* in Dalmatien als *cuzza-tzenere* erscheinen), andererseits die von Mantua bis Neapel herrschenden *cenerentola (cennerentola, cenorientola, ceneriennola, cenerognola.)* Nur in den Abruzzen trifft man noch *cenerella* und in Sicilien das zugehörige *ciniredda.* Auch die französischen *cendreuille, cen-*

drouillon, cendrillon dürften nur Umbildungen der genannten provenzalischen sein; *cendrouse* gehört mit prov. *cendrouseto, cendrausseto, cendrasau, cendrassouno* zusammen; *cendron* steht besonders, doch zeigt die Zusammensetzung *culcendron, cucendron* genauen Zusammenhang mit provenzalischem *cuou-cendroulet,* das selbst, wie Kollege Ettmayer, dem ich nebst Freund Gauchat die meisten der genannten Belege* verdanke, wohl mit Recht meint, aus dem in der Provence als *couvocendre,* in Italien als *cova-cenere,* «Aschenwächter» bedeutenden Wort entstellt sein dürfte. Dann wird man aber das holländische *asgat,* das schwäbische *eschenfidle* nur als Übersetzung des französischen ansehen dürfen. So wird denn auch das holländische *assepoester, assefijster,* das niederdeutsche *aschenpüster,* das dänisch-schwedische *askefis* u. a. m., die «Aschenbläser» bedeuten, als Verkürzung des prov. *cendrouleto boufofiò* (vgl. den katalanischen Namen der Heldin *ventafochs* neben dem auch nach Chile exportierten *cenicienta*) anzusehen sein; und zwar dürfte hier das Mönchslatein die Vermittlung übernommen haben, in dem *ciniflo,* das im guten Latein nur den Haarkräusler bedeutet, die Bedeutung *fewrmacher, fewrplaser, fewrplauser* angenommen hat, wie uns der Vocabularius von 1482 für Ober-Deutschland, von *vuyrbleser,* wie uns der Theutonista von 1475 für Niederdeutschland bezeugt, weshalb G. v. Keisersberg sein

* Diese und die folgenden stammen ausser aus Cox, Cinderella (resp. den einzelnen Märchen) aus folgenden Wörterbüchern: Mistral, Trésor dou Felibre; Piat, Dictionnaire Occitanien; Constantin, Dict. Savoyard; Boncoiran, Dict. des idiomes méridionaux; de Chambure, Glossaire du Morvan; Gariel, Dict. des patois du Dauphiné; Cherubini, Vocabolario Milanese-Italiano; Halma, Woordenbock der nederduitsche en fransche taalen; Diefenbach, Glossarium latino-germanicum mediæ et infiimæ ætatis; Fischer, schwäb. Wb.; Schweiz. Idiotikon; Martin u. Lienhard, Wb. d. elsäss. Mundarten.

Eschengridel ansprechend mit *ciniflo* glossiert. So wird man wohl annehmen dürfen, dass das Märchen, freilich schon lange vor Perrault, schon im Mittelalter, nach Deutschland gekommen ist, und zwar mit der übrigen importierten französischen Kultur zunächst an den Niederrhein, von dort erst ins übrige Deutschland. Von Deutschland aus bekamen es die Slawen, deren *popeljuha* (*popeljuh, popielucha, papalluga, popeluše, pepeljuga, pepeljušnica, pepeljavica)* wohl Übersetzungen darstellen, von diesen die Ungarn, andererseits die Skandinavier und Engländer, von den Skandinaviern wieder die Finnen. Und zwar liegt diesen meistens die mitteldeutsche Form *aschenpuddel-puttel* zugrunde*, was ebenso wie die oberdeutschen *aschengrüdel, aschengrübel, aschenbrödel* u. a. m. den Küchenjungen (ursprünglich « den in der Asche stöbernden ») bedeutet und wohl als bekanntes Appellativum die aus der Fremde durch Übersetzung eingeführten Formen verdrängt hat. Möglich auch, dass dieser Beiname schon vorher für einen andern Märchentypus in Verwendung stand, der uns zuerst im Beowulf begegnet, den die alten Isländer mit *kolbítr* « Kohlenbeisser » bezeichneten, den des dummen, faulen Jungen, gewöhnlich des jüngsten unter drei Brüdern, der seine Tage auf der Ofenbank liegend zubringt, sich schliesslich aber als der tüchtigste Mann erweist.

Andere Fäden führen aus der Provence nach Mittel- und Unteritalien und wieder nach Skandinavien und England. So heisst die Heldin in der Provence

---

* Vgl. westfälisch *buddeln* wühlen; dänisch-schwedisch *askepot* (volksetymologisch zurechtgelegt), übersetzt *roer-i-askan*, englisch-schottisch *ashpit, ashpitel, assiepet, asheepattle*, während schwedisch *askepjeske*, dänisch *askenbaske, pisk-i-aske* wohl auf holsteinisch *aschenpöselken* zurückgehen, englisch *cinderella* aber merkwürdig zu unteritalienisch *cenerella* unter Anlehnung an *cinders* stimmt.

auch *cato-cendrouleto,* dessen erster Bestandteil von Ettmayr überzeugend mit *chato, chatouno* «Mädchen» zusammengebracht wird. Aber *cato* heisst auch «Kätzchen» und kann auch Koseform von Catarina sein. Wenn E's Deutung, wie ich glaube, das Richtige trifft, so haben wir in Basiles *gatta-cennerentola* bereits eine unrichtige Auffassung vor uns, die auf Import des Märchens aus der Provence weist, was bei den bekannten literarischen Beziehungen derselben zum Königreich beider Sizilien nicht weiter Wunder nehmen kann. Dann werden wir aber auch den in Italien neben dem indifferenten *Maria* in dem Märchen häufigsten Taufnamen *Caterina* als entsprechendes Missverständnis auffassen. Und wenn wir in Skandinavien *Kari Træstak,* in England *Katie Woodencloak* finden, so werden wir von einem sicher anzusetzenden *cato-bachassoun* den Ausgang zu nehmen haben, worüber noch zu handeln ist.

So hätten wir denn die Provence als ein Zentrum kennen gelernt, von dem aus das Märchen seinen Weg nach den verschiedensten Richtungen genommen hat. Ist es aber hier entstanden? Das ist nicht wahrscheinlich, da wir den ältesten Beleg dafür in Egypten fanden, und da die griechischen Varianten, in denen die Heldin meist namenlos ist, einen sehr altertümlichen Eindruck machen. So ist es wohl von den Griechen in Marseille eingeführt worden. Ist es aber in Egypten entstanden? Vielleicht hilft uns hier wieder der Beiname weiter.

La schenderletga sut il von heisst sie also in Graubünden, aber der Zug ihres Aufenthalts unter einem Waschtrog, einem Korb usw. kommt oft vor (auch in der Miss Cox noch unbekannten griechischen Variante Folklore XII, 201 und dem daselbst zitierten georgischen Märchen) und zwar meist mit der Milderung,

dass die neidischen Schwestern sie in dem Moment, da der Pantoffel anprobiert werden soll, unter den Trog verstecken. Der provenzalische Beiname *cendrouleto-bachassoun, cendreto bachasou* muss einen ähnlichen Sinn und Grund haben. Nur in diesen beiden Gegenden führt die Heldin die beiden Namen nebeneinander, sonst heisst sie entweder « Aschenbrödel » oder «Waschtrog » « Holzkleid » oder ähnlich: *Maria (Margofa, Donnina, Caterina) di legno, Maria legno, Maria intaulata (instauradda), Marie robe de bois, Marion de bosch, Xuanón del Cortezon, la fustots, Ze' Suverina, Xylomaria, Katie Woodencloak, Mette Træhætte, Prinsesse Trætröje, Træklatra, Kari Træstak.* Wenn auch nicht die Beinamen, so finden sich doch die entsprechenden Züge oft vereinigt in verschiedenen Märchen: « Aschenbrödel », aber unter einem Trog versteckt; « Holzkleid », aber in der Küche beschäftigt. Doch sind es zwei verschiedene Typen. Der vom « Holzkleid » zerfällt in zwei Untergruppen: entweder ist es eine formlose Bekleidung, in der die Gestalt wirklich wie in einem Troge eingeschlossen ist,* oder eine sich der Form anschmiegende, eine Figur, die nach der Gestalt geschnitzt, diese ganz umhüllt, was dann vielfach abgeschwächt wird zur Bekleidung mit hölzernen oder aus Rinde verfertigten Kleidungsstücken. Wenn das erste an die Einschliessung in einen trogförmigen hölzernen Sarg erinnert (s. die Abbildung bei Schurtz, Urgeschichte der Kultur, S. 198), so macht das zweite an jene nach der Gestalt geschnitzten Särge denken, deren zwei vom Kongo Schurtz a. a. O., S. 151 abbildet. Und wenn wir als zweiten Typus die Bedeckung mit Asche im « Aschen-

* Mit andern Märchen vermischt und stark bearbeitet finden wir diese Form des Märchens schon im 13. Jahrhundert in der Ragnar-Lodbrok-Saga.

brödel» vor uns finden, so müssen wir unwillkürlich an die beiden Formen der Bestattung, Begraben und Verbrennen denken. Und wir fragen, ob in der Geschichte sonst etwas ist, was zur Unterstützung dieser Auffassung dient. Dann sehen wir, dass es die tote Mutter ist, die in den ursprünglichsten Fassungen der Tochter hilft und ihr die schönen Kleider verschafft. Gewöhnlich ist sie dabei in ein Tier verwandelt worden, was den primitiven Auffassungen von Seelenwanderung entspricht, und unterstützt als solches das Mädchen in ihren Unternehmungen. In andern Märchen, wie in unserm graubündischen, muss dieses erst in die Unterwelt hinabsteigen, wodurch sich diese Erzählungen dem Frau-Holle-Typus nähern, in den das tessinische Märchen (Schweiz. Arch. f. Volksk. IV, 213 ff.) fast vollständig übergegangen ist, nur noch durch das hülfreiche Tier (vgl. Cox, Anm. 2) mit dem Aschenbrödelmärchen zusammenhängend.

Wir haben also eins der beliebten Mythen-Märchen vor uns, von der Reise der Seele ins Jenseits. Es kann nicht in Egypten entstanden sein; denn dort wurde weder in Holzsärgen begraben noch verbrannt. Ob es sonst wo in Afrika entstanden ist, möchte ich nicht behaupten, aber auch nicht verneinen wegen des Mangels der Zeugnisse für die heutige Existenz: denn wie lückenhaft sind diese Zeugnisse! Aber in Egypten hat es wohl seine Ausbildung erfahren: dafür spricht nicht nur, dass der Zug von dem die wahre Braut erkennen lassenden Schuh ebenfalls zuerst in Egypten vorkommt in der Geschichte von der Rhodope, wie sie uns Strabo und Aelian überliefern (s. Cox Anm. 48), sondern auch die Wichtigkeit, die auf die Kleider gelegt wird, die von der toten Mutter verliehen werden. Der Mensch muss das Erdenkleid (hier das Kleid des Sarges oder des Scheiterhaufens)

ablegen, dann begegnet ihm in der Unterwelt die grosse Mutter Isis, die ihn mit dem prächtigen, goldgeschmückten Kleid versieht, mit dem allein er vor die Totenrichter treten darf (Reitzenstein, Hellenistische Wundererzählungen S. 116 f.; Arch. f. Religionswissenschaft VII, 408). Diese Vorstellung von einem Astralleib der Seele ist freilich nichts auf Egypten beschränktes: die antike und nach ihr die scholastische Philosophie hat mit ihr gearbeitet, den Engeln und auch den ersten Menschen vor dem Sündenfall wurde ein solches Gewand zugeschrieben (s. meine «Anmerkungen zu Wolframs Parzival», Abhandlungen zur german. Philologie Halle 1898, S. 404, wozu noch Mechtilds Offenbarungen hg. von Morel, S. 69) mit einem solchen bekleidet muss man beim Feste des Himmelskönigs erscheinen (Math. 22, 12), mit diesem wird das Gewand, das der Täufling nach der Taufe erhält, identifiziert (vgl. u. a. MSD.[8] LXXXIX, S. 290), und wer überzeugt ist, dass die Mythen vom Verhalten der Seele im Schlaf und Tod älter sind als alle Natursymbolik, der wird hier einen der «Menschheitsgedanken» sehen, und wird in dem Flügelkleid der Schwanenjungfrauen, das ihnen allein die Rückkehr ins himmlische Vaterland ermöglicht, in dem Kleid der Zwerge, das sie aus irdischer Dienstbarkeit erlöst (s. meine «Zwergensagen der Schweiz». Neue Denkschriften der allg. schweiz. Ges. f. d. ges. Naturwissenschaften XXXIX (1903). S. 29, Anm. 2), dieselbe Vorstellung wiederfinden. Im «Aschenbrödel» haben wir sie vielleicht in speziell egyptischer Ausprägung vor uns.

Ausser den erwähnten Märchen aus der Schweiz, aus Sokotora, Griechenland, Georgien, einem holsteinischen (W. Wisser, Wat Grotmoder vertellt. Leipzig 1904. S. 11 «Ruchklas»; vgl. den Eingang von «De

Köni un de Ent», S. 65), zwei neuisländischen (A. Rittershaus, Neuisl. Volksmärchen S. 107 ff. 110 ff.), einem bosnischen (Preindlsberger-Mražovič, Bosnische Volksmärchen. Innsbr. 1905. S. 55) und einem makassarischen (Bezemer, Volksdichtung aus Indonesien, Haag 1904. S. 373) wüsste ich der reichen Sammlung der Miss Cox aus meiner Lektüre keine neu erschienenen Märchen der Aschenbrödelgruppe i. e. S. zuzufügen. Die zweite Gruppe, die der «Allerleirauhmärchen», scheint vorläufig in der Schweiz nicht nachgewiesen, wol aber die verwanten vom «Mädchen ohne Hände»; s. Decurtins Nr. 16, S. 27).

Hingegen finden wir einen Repräsentanten der dritten, der «König-Lear»-Gruppe, in einem zweiten graubündischen Märchen, Nr. 83 von Decurtins citierter Chrestomathie*:

«Es war einmal ein König, der hatte drei Töchter. Eines Tages fragte er sie, wie lieb sie ihren Vater hätten. Die Älteste sagte: so lieb wie ihren Augapfel; die Mittlere sagte: genau so lieb wie sich selbst; die Jüngste sagte, sie liebte ihn wie das Salz, das den Speisen den Geschmack gebe. Über die beiden Älteren freute sich der Vater und war zufrieden, der Jüngsten aber nahm er es übel, dass sie ihn gern habe nur wie das Salz, und jagte sie aus dem Hause. Ganz traurig zog das junge Mädchen ihre Strasse fort und kam an einen See. Dort am See ruhte es ein wenig, da kam auf einmal ein Fisch heraus, der mit ihr plauderte und sie fragte, wohin sie gehe. Das Mädchen erzählte, dass sie aus dem Hause gejagt worden sei, weil sie gesagt habe, sie liebe ihren Vater wie das Salz. Darauf fing sie zu weinen an; aber

* Zu spät sehe ich, dass eine Übersetzung dieses Märchens bereits gedruckt ist bei Wettstein, Zur Anthropol gie und Ethnographie des Kreises Disentis. Zürich 1902. S. 148 f.

der Fisch tröstete sie und sagte ihr, es würde noch gut mit ihr kommen, sie solle zu dem und dem König gehen und bei ihm Dienst suchen. Endlich gab der Fisch der Jungfrau drei schöne Schachteln und befahl ihr, sie nur zu öffnen, wenn sie zur Messe gehen wollte. Ein wenig fröhlicher als vorher machte sie sich auf den Weg und kam nach und nach zu dem Könige, von dem ihr der Fisch gesagt hatte, dass sie dort Dienst suchen solle. Der König nahm sie als Magd auf, um das Geschirr zu waschen und die Hühner zu besorgen. Am Sonntag, als sie zur Messe gehen sollte, öffnete sie die erste Schachtel und fand darin ein prachtvoll schönes Seidenkleid; sie wusch sich schnell, machte sich die Haare, zog das schöne Kleid an und ging in die Messe. Der Sohn des Königs, der oben im Chorstuhl sass, sah bald das schöne Mädchen und konnte kein Auge von ihr verwenden. Aber sobald die Messe zu Ende war, lief die Jungfrau nach Hause und der Königssohn kam viel zu spät, um zu sehen, wohin sie gegangen war.

Am nächsten Sonntag öffnete das Mädchen die zweite Schachtel, darin fand sie ein noch schöneres Seidenkleid, mit dem ging sie diesmal zur Messe. Aber diesmal behielt sie der Prinz im Auge; sobald die Messe zu Ende war und sie hinaus ging, lief er ihr nach und holte sie ein, als sie gerade in des Königs Haus gehen wollte. Er zwang sie zu sagen, wer sie sei, und erbat sie sich dann zum Weibe. Sie machten eine prächtige Hochzeit. Am Tag der Hochzeit, vor der Messe, öffnete das Mädchen die dritte Schachtel, und darin war ein ganz goldenes Kleid, dass man nie ein so schönes gesehen hat. Dieses zog die Braut an und gab das schöne Seidenkleid derjenigen, die der Bräutigam führte. Zum Hochzeitsmahl lud man nebst andern Hochzeitsgästen auch den König, den

Vater des Mädchens, ein. Auf Befehl der Braut hatten sie aber keine von den Speisen der Mahlzeit gesalzen, so dass diese sehr fade schmeckten. Die Gäste murrten deshalb, und unter den andern fragte der König und Vater, der seine Tochter nicht erkannte, die Braut im goldenen Kleid, warum die Speisen keinen Geschmack hätten. Die Braut antwortete: « Es fehlt das Salz, das den Speisen den rechten Geschmack gibt, und wie dieses liebe ich Euch. » Jetzt erkannte der König seine Tochter und sah ein, dass er ihr unrecht getan habe. Er fiel ihr um den Hals und bat sie um Verzeihung. Hernach, als ihr Mann König geworden war, wurde sie Königin und ihr Vater blieb bei ihr, weil sie ihn am meisten geliebt hatte unter allen seinen Töchtern. »

Dieses Märchen können wir bis ins zwölfte Jahrhundert zurückverfolgen; denn Galfrid von Monmouth hat es der Geschichte von König Lear in seiner « Historia Britannia » (oder « Britonum ») zugrunde gelegt; vgl. darüber W. Perret, The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. Berlin 1904 (Palaestra XXXV) S. 9 ff.

In Miss Cox's fünfte Gruppe, die « Hero tales » vom männlichen Aschenbrödel, gehört endlich, wenigstens in der Grundlage, ein Märchen, das Professor Jeanjaquet in Neudaz im Wallis aufgezeichnet und Prof. Gauchat mir im Auszug mitgeteilt hat:

« Ein König und eine Königin werden von zwei armen Leuten, die drei Söhne haben, beherbergt. Die Königin findet in ihrem Zimmer eine Laus, und da sie noch nie eine solche gesehen hat, nimmt sie sie in einer Schachtel mit. Sie zieht sie gross, bis sie die Grösse einer Ziege hat; dann wird das Tier getötet und aus dem Felle der Königstochter ein Rock gemacht. Wer erraten kann, woraus der Rock ge-

macht ist, soll sie zur Frau bekommen. Die Kunde davon ist auch zu jenen drei Brüdern gedrungen, deren jüngster schlecht behandelt wird, nie ins Zimmer kommen darf, sondern immer in der Küche sich aufhalten und darum *šindralon* genannt wird. Die beiden Älteren wollen ihn auch jetzt nicht mitnehmen, aber er läuft ihnen nach. Da er sie mit seinen schlechten Schuhen nicht einholen kann, ruft er sie zurück, da er etwas gefunden habe, was er ihnen zeigen wolle. Da es nur ein Zapfen ist, den er ihnen zeigt, zanken sie ihn tüchtig aus und ziehen weiter. Nach einiger Zeit ruft er sie wieder zurück und zeigt ihnen ein Hufeisen. Diesmal prügeln sie ihn durch. Nun wagt er sie nicht mehr zu rufen und bleibt allein zurück. Da begegnet er einer alten Frau, die ihm das Geheimnis von den Kleidern der Prinzessin verrät. Unterdessen sind die beiden Brüder bei Hof angekommen, haben falsch geraten, sind geprügelt worden und ziehen beschämt nach Hause. *šindralon* errät nun wohl richtig, soll aber, weil er dem König zu ärmlich scheint, die Prinzessin doch nicht bekommen, wenn er nicht 100 Kaninchen durch 30 Tage hüten kann, ohne dass ihm eines entwischt. Aber die alte Frau hilft ihm auch hier: sie gibt ihm ein Pfeifchen, auf dessen Ton die Kaninchen immer gelaufen kommen. Da es anders nicht geht, verkleidet sich der König als Jäger und kauft ihm für eine grosse Summe Geldes ein Kaninchen ab. Sobald sich der König aber entfernt, lässt *šindralon* sein Pfeifchen ertönen, und das Kaninchen kehrt zu ihm zurück. Da er die Probe bestanden und sich für das Geld hübsche Kleider gekauft hat, wird er nun nicht mehr verschmäht und heiratet die Prinzessin.»

Über das Märchen vom männlichen Aschenbrödel, das «Goldener-Märchen», s. Panzer, Hilde-Gudrun 250ff.

Deutschbein, Studien zur Sagengeschichte Englands I, 32 ff. Panzer hat gezeigt, dass es vielfach durch das « Allerleirauhmärchen » beeinflusst ist. Ich glaube, dass alle Märchen, in denen der Königssohn durch ein Pelzkleid unkenntlich geworden ist, aus dieser Beeinflussung erwachsen sind; dass aber diese Vermischung so alt ist, dass der *Hedhin* der Hildesage seinen Namen « Pelzrock » daher führen kann, müsste mir erst bewiesen werden. Vielmehr glaube ich, dass Hedhin seinen Namen ursprünglich als ein mit übernatürlichen Kräften ausgestatteter *hamramr* führte; denn was Panzer sonst an Berührungen der Hilde-Sage mit dem Goldener-Märchen anführt, hat mich in keiner Weise überzeugt. Zu diesen Märchen, die den Helden in einen Pelz verhüllt auftreten lassen, muss auch unser Walliser Märchen gehört haben und zwar in einem Lausepelz, wie in Cox Nr. 153 u. 195. Dadurch entgleiste aber unser Märchen in die Geschichte vom zu erratenden Lause- oder Flohpelz, worüber Köhler kl. Schr, I, 50. 92. 134. 349. Zs. d. Ver. f. Volksk. 10, 259. Das älteste Goldener-Märchen liegt wohl der Geschichte des Odysseus bei den Phäaken zugrunde, wobei man bedenken muss, dass nach der Anlage des Epos die Verheiratung mit Nausikaa ausgeschlossen war (nur ihre Liebe wird angedeutet), und dass die Beilegung eines falschen Namens, da die Kyklopengeschichte erzählt werden sollte, unterbleiben musste. Aber Auftreten in entstellter Gestalt, Hülfe eines dämonischen Wesens, verächtliche Behandlung an dem fremden Hof, Übertreffen aller anderen im Wettkampf, Liebe der Prinzessin, Entdeckung der edlen Herkunft sind vorhanden. Die Deutung des Märchens hat wohl von dieser ältesten Form auszugehen. Wer sie von den jüngern trennt und jede besonders deutet (v. d. Leyen, Arch. f. d. Stud.

d. neueren Sprachen u. Literaturen 1904 S. 258, 268 ff.), kommt kaum zur Erfassung ihres tiefsten Grundes.

2. (10.) Der Schneider und der Schatz.

« Nichts ist aber wunderbarer als die unterirdischen Gewölbe, die fast auf der ganzen Strecke sozusagen aus Quadersteinen gebaut sind. Die Leute glauben, dass es Schlupfwinkel der Römer gewesen seien, durch die sie sich wie gewisse Kaninchen, wenn sie einen feindlichen Angriff fürchteten oder von langer Belagerung ermüdet waren, zurückzuziehen pflegten. Wahrscheinlicher aber waren es Wasserleitungen, kaum freilich des Trinkwassers, da daselbst, wie natürlich in den Bergen, dessen Quellen häufig sind, sondern eher des Flusswassers, den Schmutz der Stadt wegzuspülen bestimmt. Zu diesem Zweck hat ja Basel verschiedene Gewölbe, was hauptsächlich zur Reinlichkeit der Stadt beiträgt. Und Strassburg schadet nichts mehr, als dass es solcher ableitenden Baulichkeiten ermangelt .... Das Volk aber fabelt, es befinde sich hier eine Schatzkammer unter der Erde, die einen grossen, von den Römern verborgenen Goldschatz enthalte, und der Weg dazu führe durch diese Schlüfte. Diese Kammer sei durch eine eiserne Türe verschlossen und von einem sehr wachsamen Hunde behütet, der gegen die näher Kommenden ein Geheul verführe, als ob er sie fressen wolle. So hat sich denn noch nie einer gefunden, der es gewagt hätte, mit diesem Untier den Kampf aufzunehmen. Vor einigen Jahren (das ist eine wahre Geschichte) war einer, der äusserste Armut litt und schon alles versucht hatte, um sein ärmliches Leben zu fristen, und nichts hatte geholfen, dabei hatte er Frau und

Kinder zu ernähren und das Korn war teuer und er wusste keine Hülfe — da beschloss er bei sich, das Glück zu versuchen, indem er sich dachte, es sei besser, auf einmal zugrunde zu gehen, als ein solches Elend, gegen das man kein Mittel weiss, Tag für Tag zu ertragen. Deswegen drang er, um sich des Schatzes zu bemächtigen, allein möglichst tief in jene unterirdischen Gewölbe ein und irrte lange in ihnen herum. Als er aber seines Erachtens sich der Schatzkammer näherte, und dort menschliche Knochen sah, die da von Menschen zeugten, die vielleicht irgend einmal bei ähnlichem Wagnis zerrissen worden waren, und als ihm dann ich weiss nicht was für Gespenster erschienen, da wurde der Arme durch den plötzlichen Schreck ohnmächtig und lag lange wie tot da. Endlich erholte er sich ein wenig und kroch langsam und kraftlos hinaus. Zu Hause starb er am nächsten Tage. Ich möchte glauben, dass eine vorgefasste Erzählung von jenen Schrecknissen dem Armen eine solche Furcht eingejagt habe. Freilich behaupten sogar Leute, die der geheimen Künste kundig sind, dass sie selbst mit den grössten Zaubersprüchen dort niemals einzudringen vermocht hätten. Aber solche Dinge muss man nicht glauben. Öfters findet man auf dem Acker von Augst Kupfermünzen, manchmal auch Silber- und Goldmünzen und Siegelgemmen. Und es würden gewiss mehr gefunden werden, wenn der Ort nicht verlassen und die unterirdischen Gebäude nicht teilweise durch Gebüsche, teilweise durch bepflanzte Äcker verdeckt wären.»

So berichtet Beatus Rhenanus im dritten Buche seiner Rerum Germanicarum libri tres, deren erste Auflage Basel 1531 erschien. Mir liegt eine Strassburger Ausgabe von 1591 vor, in der die Geschichte S. 260f. erzählt wird. Auf Beatus Rhenanus beruft

sich, ziemlich wörtlich übersetzend Joh. Stumpf «Gemeyner Eydgnoschaft Stetten, Landen vnd Völckeren Chronikwirdiger thaaten beschreybung» (Zürich, Christoffel Froschauer 1548)» im 13. Kapitel des 12. Buches. Stumphius Chron. Helvet. und Rhenanus nennt wieder Martinus Delrio Disquisitionum magicarum libri sex Lovanii 1599 (dies die erste Auflage, mir liegt die fünfte Coloniae Agrippinae 1607 vor), Liber II. quaestio XII § 10, als seine Gewährsmänner, bezieht sich aber ausserdem auf Stumpf für eine andere die gleichen Höhlen betreffende Geschichte, die ich jedoch nirgends daselbst finden kann, so dass ich das Zitat für ein falsches halten muss. Diese andere Erzählung ist aber vielleicht keine selbständige, sondern nur eine Variante der ersten, die etwa jener mündlichen, von Beatus Rhenanus erwähnten aber verächtlich abgetanen Tradition («ich weiss nicht was für Gespenster») nahe stand. Ich gebe im folgenden die Erzählung des Delrio im Deutschen wieder: auf ihn oder auf seine Quelle gehen alle folgenden Erzählungen zurück.

«Um das Jahr 1520 ist ein Basler einfältiger stammelnder Schneider durch ich weiss nicht welche Mittel in jene Höhle, die sich nach Augst zu öffnet, eingedrungen, ist darin weiter als jemals ein anderer vorgedrungen und hat von wunderbaren Erscheinungen berichtet. Mit einer angezündeten geweihten Wachskerze, erzählte er, sei er hinabgestiegen und sei zuerst durch eine eiserne Pforte gegangen, dann von einem Gewölbe ins andere, endlich auch durch herrlich blühende Gärten. In der Mitte sei eine prächtig geschmückte Halle zu sehen, darin eine bis zu den Schamteilen wunderschöne Jungfrau, das Haupt von einem goldenen Diadem umschlossen, die Haare offen, unten aber in eine schreckliche Schlange aus-

gehend. Von dieser sei er mit der Hand zu einem eisernen Schrein geführt worden, auf dem Schrein lägen zwei schwarze Doggen, die mit schrecklichem Gebell Herzutretende abhielten. Die Jungfrau aber tue, als ob sie ihnen drohe, und besänftige sie. Dann löse sie den Schlüsselbund, den sie um den Hals trägt, sperre die Truhen auf und nehme alle Arten Münzen, goldene, silberne, kupferne heraus. Er zeigte mehrere, die er als Geschenke der Jungfrau aus der Höhle zurückgebracht hatte. Die Jungfrau pflege, fügte er hinzu, schrecklich zu bitten und zu beschwören und zu erzählen, sie sei eine Königstochter und sei einmal verwünscht und in ein solches Ungeheuer verwandelt worden, und es sei keine andere Möglichkeit für sie erlöst zu werden, als wenn sie von einem Jüngling, dessen Keuschheit unverletzt sei, dreimal geküsst werde, dann erhielte sie ihre frühere Gestalt zurück und als Mitgift bringe sie dem Befreier den ganzen Schatz, der am Orte verborgen sei. Ja er behauptete sogar, dass er die Jungfrau zweimal geküsst habe: dieses zweitemal aber habe er so schreckliche Gebärden ob der Freude der erhofften Erlösung an ihr wahrgenommen, dass er habe fürchten müssen, von ihr lebendig zerrissen zu werden. Nachdem er aber von gewissen Lumpen in ein Bordell verführt worden war, konnte er niemals wieder den Eingang zur Höhle finden.»

«Wer merkt hier nicht den Betrug? Jener nicht ganz vollsinnige Jüngling — oder vielmehr, jener Dämon aus dem Geschlecht der Lamien, verlangt den Kuss, um ihn nach dem dritten zu verschlingen, Gott aber liess es nicht zu; jene zwei Hunde, wieder Dämonen, Hüter wahrer oder eingebildeter Schätze; einige Münzen, wohl echt, und mit Gottes Zulassung geschenkt. Nach einigen Jahren drang ein anderer

Basler Bürger in diese Höhle ein, um die Armut seiner Familie zu lindern, fand aber nichts als die Gebeine menschlicher Leichname, und eilte, von plötzlichem Schrecken ergriffen, schnell hinaus, wurde durch Unwetter vorwärts getrieben, bis er am dritten Tage elend zugrunde ging.»

Philo, Magiologia (Augusta Rauracorum 1675) S. 860, nach dem Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau I, 251 f. die Geschichte erzählt, zitiert als seine Quelle ausser Del-rio noch Majolus und Schottius. Majolus d. i. Simonis Maioli Dierum canicularium tomi septem, dessen erste Auflage nach Brunet, Manuel du libraire, 1600 erschien. Schottius kann ich nicht identifizieren: bei Gaspar Schott, Magia universalis u. a. m. habe ich die Erzählung nicht gefunden, vielleicht ist Franz Schott, Thesaurus exemplorum 1607 (ADB. 32, 393) gemeint, der mir ebensowenig wie Maiolus zugänglich ist. Die Brüder Grimm in ihren deutschen Sagen No. 13 berichten fast wörtlich übereinstimmend nach Johannes Prætorius, Anthropodemus Plutonicus d. i. eine neue Weltbeschreibung von allerlei wunderbahren Menschen, Magdeburg 1666, zitieren ausserdem desselben Dæmonologia Rubinzalii I. Arnstadt 1662, H. Kornmann, De monte Veneris Frankfurt 1614 (« Seyfried in medulla » kann ich momentan nicht identifizieren). Rochholz nennt noch Quissfeld historisches Rosengebüsch 1684. Doch erzählt Simrock Rheinsagen Bonn 1837 « der arme Leonhard » S. 413 wohl nicht, wie R. meint, nach letzterem, sondern nach Grimm.

Nicht nur gekürzt, sondern auch verändert ist die Sage in « Kleine Schweitzer Cronica oder Geschicht-Buch, Darinnen enthalten alles das jenige, so ein Liebhaber der Schweitzer Historien zu wissen vonnöthen hat .... Von Hanß Rudolff Grimm Buchbinder in Burgdorf anno 1723 », S. 166:

« Schneider von Basel geht in eine Höhle und will ein Schatz erheben, und bleibt in der Höhle. Man sagt im Sprüchwort wo viel Gelt ist, da ist der Teufel, wo aber keines da seyen zwey; Also ist es jenem Schneider von Basel ergangen, der gieng zu Augst bey Basel in ein Höhle, diser hat sich aber trunckner Weise allzuweit hinein gewaget, so daß er seinem Fürgeben nach, zu einer eysernen Porten kommen, darfür ein grosser schwartzer Hund gelegen, über dises so habe sich die Porten geöffnet, da seye ein Jungfrau zu ihme herauß kommen, die solle zu ihm gesagt haben, dass wann er sie drey mahl küsse, so könte sie erlößt werden, und er hingegen wurde dises Schatzes so da hinder der Thür läge, sich theilhafftig machen; auch so hat er fürgeben, daß er die Jungfrau zum zweyten mahl geküsset, allein da er sie zum dritten mahl hab küssen wollen, habe sie so wunderliche Gebehrden gemacht, daß er hievon gantz einen Abscheuen getragen, und ihro versprochen ein andersmahl zu kommen, und sie zu küssen, und seye also wider auß der Höhle gangen. Dann so schreibt man von disem Schneider, daß er hierauf ein liederliches Leben fortgetriben, weilen er in Hoffnung stund, wann er nichts mehr hab, den Schatz zu Augst zu entheben, und alsdann reich genug zu werden; Allein der Teuffel hat den in seiner Meynun (!) betrogen, dann so soll er wider in die Höhle gangen aber nicht wider herauß kommen seyn.»

Die Erzählung « Der Schneider und der Schatz. Eine Chroniksage » in den « Alpenrosen, ein Schweizer Taschenbuch auf das Jahr 1825 », S. 88 ff., als deren Verfasser sich A — — n nennt, schliesst sich zunächst ganz Grimms Chronik an. Das liederliche Leben des Schneiders, seine Trunkenheit wird ausführlich in Versen geschildert. Er kommt in die Höhle, findet

die eiserne Pforte mit dem Hund davor, tritt in das Gemach voll von Schätzen, in dem ihn die Jungfrau empfängt. Aber nun wird ein neuer Schluss daran gesetzt: Sie spricht

« Zweyhundert Jahre wechseln um,
Dass ich gefangen hier und stumm
Auf einen Retter harren muss,
Der dreymal mit gewagtem Kuss
Mich helfend lös' aus harter Qual,
Und Meister werd' in diesem Saal
Von Schätzen, wie kein Fürst sie hat,
Genug auch für den Nimmersatt.

Doch Einen Tag — ach, Einen bloss! —
Wenn's zweyte Hundert niederfloss,
Darf öffnen sich diess Trau'rgemach,
Und öffnen sich zu Weh' und Ach
Mein leidend Herz, das nie verglüht,
Bis ihm der Tag der Rettung blüht.

Dem Schneider kömmt's recht spasshaft vor,
Dass ihn ein guter Stern erkohr,
Beglückt zu seyn, bey Gut und Gold,
Mit solcher Jungfrau Minnesold. —
Erlaubt mein Fräulein! spricht er jetzt,
Gleich ist der Schwank ins Werk gesetzt.
Man küsst gar manchmal just um nichts;
Wie herzlich gern denn hier geschicht's!

Und husch will er die Maid umfahn;
Da redet streng sie nun ihn an.
O sachte, Jüngling, mit Bedacht!
Nimm wohl dein armes Herz in Acht!
Ich muss zu herber Prüfung Pein
Für deinen Kuss ein Unthier seyn;
Und ach! nicht jeder küsst um Geld,
Was seinem Auge schlecht gefällt.

Das Bürschchen denkt, drey Küsse sind
So schnell vorbey, wie Morgenwind,

Und spreitet seiner Arme Kreuz
Weit von einander allbereits,
Guckt steif der Schönen nach dem Mund:
Ey bleibt sie da nur frisch gesund! —
Holt einen Schmatz recht liebesschwer
Aus tiefem Herzensgrunde her,
Und küsst .... o pfui nur über dich! ...
Ein Krokodill — und schüttelt sich. —
Kaum stritt er's durch; nun ist's geschehn,
Und wieder ganz das Weib zu sehn,
Das siebenfach schon milder blickt
Und siebenfach ihn mehr entzückt.

Ja, das behagt dem Schneiderblut;
Und schnell zum andern Kuss er thut.
Da, vor den Lippen plötzlich gähnt
Ein Krötenmaul ihm, schief gedehnt;
Er aber — Augen zu! — nicht faul
Küsst herzhaft auch das Krötenmaul.
Und wieder zeigt das schmucke Weib
Den schönen Kopf auf hohem Leib,
Und heiter lacht, lacht wundersüss
Den Knaben weg zum Paradies.
Schon will sich der denn heldengleich
An guter Hoffnung überreich
Zum dritten Kuss ermannen flugs, —
's ist doch ein gar zu närr'scher Juks! —
Da — wie er spitz das Mäulchen streckt —
Herrgott, was prallt er ab — erschreckt!
Ein schwarzer Ziegenbock mit Bart,
Voll Stankes, meckernd, lang behaart,
Glotzt ihm entgegen — hu, wie graus! —
Nein, nein, das halt ein Andrer aus!
Er fährt drey Schritte weit zurück,
Mit des Entsetzens stierem Blick,
Und tappt nach Stützen, zittert, bebt,
Bis lautes Wimmern sich erhebt,
Da furchtbar schon ein Knarren tost,
Als wütete die Höll' erbost,

Und eine Windsbraut rasch im Sturm
Den Jungen packt, als wär's ein Wurm,
Durch finst're Hallen fort ihn reisst,
Und draussen auf den Boden schmeisst,
Dass Seh'n und Hören stundenlang
Nicht wiederkehrt' in seinen Gang.

Da liegt der Arme denn zerschellt,
Um Geld und Gut und Weib geprellt.
Der Felsen hinter ihm zeigt wohl
Die alte Wand, doch nirgends hohl,
Kein Spältlein offen, alles dicht
Vermaurt, verschlossen für den Wicht;
Und stöhnend — erst den andern Tag —
Schlarft er, so gut er kann und mag,
Nach Basel heim, ingrimmig still,
Erzürnt, wenn Eins ihn grüssen will.

Dem Tropfe lag zu hart und schwer
Auf schwacher Brust das Ungefähr.
Nicht froh hinfort, nicht fleissig je,
Schleicht er in seines Herzens Weh,
Tagtäglich zu der Felsenwand,
Klopft an, und tappt mit wunder Hand.
Umsonst! so laut er klagt und ruft,
Sie geht nicht auf die alte Kluft.
Ach, ungenossen, heitres Glück
Kehrt nie zum zweytenmal zurück!
Und oft — nur Einen Kuss versäumt —
Flieht Alles, was wir froh geträumt!»

Sutermeisters Fassung schliesst sich ganz an diese an; nur zum Schluss fügt er eine kleine Floskel zu: «und konnte hernach sein Lebtag nimmer von Ziegenböcken reden hören, ohne in Zorn zu geraten.»

Betrachten wir nun die Erzählungen nach einander, so ist zunächst an der des Beatus Rhenanus gar nichts Fabelhaftes und ist wohl zu glauben, dass es sich um

eine wahre Geschichte handelt. Unterirdische Schatzgewölbe mit eisernen Türen, die etwa auch von Hunden bewacht wurden, hat es wohl gegeben; dass ein Verzweifelter den Schatz zu heben suchte, auf menschliche oder tierische Überreste stiess, dabei Halluzinationen hatte und ohnmächtig wurde, ist nichts weniger als unwahrscheinlich. Zu bemerken ist, wie bei Del-rio, ohne dass eine andere Quelle vorzuliegen scheint, die Geschichte leise verändert wird: dass er am dritten statt am nächsten Tage stirbt, besonders aber dass er « durch Unwetter vorwärts getrieben » hinaus eilt, wovon bei Rhenanus nichts steht, und was an die aus ganz andern Ursprüngen abgeleitete Fassung der Alpenrosen erinnert « Und eine Windsbraut rasch im Sturm den Jungen packt, als wär's ein Wurm durch finstre Hallen fort ihn reisst », worin sich das Auschmückungsbedürfnis von zwei durch mehr als zwei Jahrhunderte getrennte Menschen zufällig begegnet.

Auch die andere Erzählung vom stammelnden, schwachsinnigen Schneider hat, wenn nicht dieselbe, doch wohl eine nicht minder reale Grundlage. Die spätern, aber mit Del-rio auf eine gemeinsame Quelle zurückgehenden Erzählungen wissen sogar seinen Namen « Leonhard sonsten Lienimann » genannt, anzugeben. Einen « Leonardus » und einen « Lienhardus » belegt Socins Namensbuch, S. 25, bereits im 13. Jahrhundert in Basel. Über die Kosenamen auf — man s. ebenda, S. 179 f. Auch dass etwa ein Paralytiker in seinen geistigen Funktionen zurückgeht, stottert, Halluzinationen hat und unter Versündigungsideen leidet, ist nichts Unnatürliches. Jedenfalls spricht eine solche Figur eher dafür, dass es sich um eine wahre Geschichte handelt; erfunden hätte sie die volkstümliche Phantasie kaum als Helden der Erzählung.

Natürlich hat seine Einbildung sich in ausgefahrenen Bahnen bewegt; denn die Geschichte, die er erzählt, ist nach einem bekannten weitverbreiteten Typus gemodelt, dem des « fier baiser », wie die Franzosen sagen, worüber zuletzt Schofield in seiner Untersuchung über den altfranzösischen Roman « Li Beaus Desconeus » (Studies and Notes in Philology and Literature IV) gehandelt hat.

Gerade in der Schweiz finden wir das Motiv bereits gegen Anfang des 13. Jahrhunderts literarisch fixiert im Lanzelet des Ulrich von Zazikhoven d. i. Zäzikon im Thurgau. In einem wilden Wald findet der kühne Roidurant eine grosse Schlange, die ihn mit menschlicher Stimme bei Gott beschwört, sie zu küssen. Er erzählt das Abenteuer bei Hofe, worauf viele Ritter hinziehen, den Wurm anzusehen, aber alle vor seinem schrecklichen Aussehen fliehen. Der Wurm schiesst ihnen nach und fragt « wann will doch mein Erlöser kommen? » Als Lanzelet davon hört, zieht er ebenfalls hin, und als ihn der Wurm erblickt, bäumt er sich auf und ruft « o weh, wie lange soll ich dein warten! » Lanzelet fragt ihn, wieso er menschliche Stimme habe? Der Wurm erwidert, das sei ein Wunder Gottes und beschwört ihn bei aller Frauen Ehre, ihn zu küssen. Lanzelet folgt seinem Begehr, der Wurm kriecht zu einem nahen Wasser, in dem er sich badet und als das schönste Weib hervorgeht. Die Frau war die schöne Elidia (var. Clidra), die Tochter eines Königs von Thîle (d. i. Thule). Sie ist nach den Gesetzen dieses Landes deswegen in einen Wurm verflucht worden, weil sie einem Ritter, der ihr um ihre Minne gedient hatte, nicht nach seinen Verdiensten lohnte. Nach den Erfahrungen, die sie gemacht hatte, wurde sie nun als Richterin in allen Affären, die die Minne betrafen, eingesetzt, also als Vorsitzerin einer cour d'amour.

Ulrich bearbeitete einen alten französischen Roman, der uns leider verloren gegangen ist. Nach dem Gebrauch verschiedener mittelhochdeutscher Schriftsteller, mit ihren Quellen ziemlich frei umzuspringen, wäre es an sich nicht unmöglich, dass er dieses Abenteuer aus eigenem zugesetzt hätte, wenn nicht die speziellen Beziehungen auf französische Zustände (cour d'amour) diese Annahme ausschlössen, und wenn nicht überhaupt dieses Motiv zum bekannten Bestand der altfranzösischen Epik gehörte (s. J. L. Weston, The Legend of Sir Lancelot du Lac London 1901, S. 97 ff. The Legend of Sir Gawain London 1897, S. 57). Über das spezielle Motiv der Verwandlung erst nach einem Bade, das unser Gedicht mit dem Wolfdietrich teilt, s. Laistner, Rätsel der Sphinx I, 252 ff.; vgl. auch Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte 63 ff.

Aber auch dem 19. Jahrhundert ist die Sage wie im übrigen Europa so auch besonders in der Schweiz noch wohl bekannt. «Alle hundert Jahr am Charfreitag und Gründonnerstag geht eine weisse Frau hauptlos von der Heidenburg (bei Lenzburg im Aargau) zum Aabach hinunter und wäscht; erscheint sie aber dabei als Schlange, Spinne oder Kröte, so könnte man sie dannzumal erlösen.» Einem Bauern erscheint sie einmal als Spinne, verwandelt sich aber dann in eine Jungfrau «in altfränkischer Tracht, reicht ihm die Hand und leitet so ihn stillschweigend in die Bergwand hinein. Alles öffnet sich vor ihnen, er steht da in einer Grotte voll Glanz und Schimmer ... Hier zeigt sie ihm alle Kostbarkeiten und bittet ihn um den Erlösungskuss. Sie wandelt sich in Katze, Schange und Drache; Krallen entwickeln sich so dick, wie Dornenbündel auf Kirschbäume gehängt — unerschrocken küsst er sie. Jetzt wird sie zur gewaltigen Kröte; er will fliehen, da springt sie ihm ins Genick,

und bewusstlos sinkt er zusammen. Andern Tags findet ihn der Bannwart drunten am Bache; kaum erkennt er ihn noch, so dick ist sein Gesicht verschwollen und all sein Haar bis auf den Stumpen vom Kopf weggesengt. Man bringt ihn heim, aber er stirbt im Irrsinn» (Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau I, 248). Hier kommen noch andere Züge dazu: von kopflosen Geistern, vom Anhauch der Geister, der das Gesicht anschwellen macht und Irrsinn bringt, wofür sich die Belege, auch aus der Schweiz, häufen liessen.

Hans Laimer von Fronalp bei Morschach, an der Grenze von Uri und Schwyz, wird von einem Gespenst an einen Abgrund geführt, wo eine grosse Kröte auf einem Schatze sitzt. Er soll sie dreimal küssen: zweimal tut er's; da sie aber bei jedem Kusse hässlicher wird, verzagt er zum drittenmal. Sie verschwindet mit dem Geschrei «jetzt ist meine Seele auf ewig verloren». Zur Strafe für seine Feigheit wird er lahm (Le Conservateur ed. Bridel XII, 135). Die Lähmung ist natürlich ursprünglich nicht eine Strafe der Feigheit, sondern wie oben eine Folge der Begegnung mit dem Gespenst.

In eine Höhle des Hügels, der die Ruinen des alten Schlosses bei Öschgen im Fricktal trägt, schlüpft Charfreitags einst ein vorübergehender Mann. «Durch einen langen Gang kam er zu einer Eisentüre, die sich von selber öffnete, und darauf in einen prächtig mit Tapeten behangenen Saal. Hier sass auf einem Ruhebette eine Jungfrau, neben ihr auf einer Goldtruhe ihr Schosshündlein. Sie bot ihm alle ihre Schätze gegen drei Küsse an. Der Mann dachte, derlei lasse sich leicht tun . . . und gab ihr denn sogleich einen Kuss. Allein jetzt schoss ein Schlangenhaupt aus dem Rumpfe des Weibes hervor. Gleich-

wohl machte er sich zum zweiten Kuss bereit, und auch diesmal gelang's trotz dem Hündlein, das gross anschwoll, zerrend, heulend und reissend an ihm emporsprang. Sogleich darauf war die Jungfrau in eine ungeheuerliche Kröte verwandelt, und mit Grausen entsprang der Mann» (Rochholz, Zschr. f. deutsche Mythologie 4, 289. Naturmythen S. 160).

Im Muotatale vergräbt ein Geizhals seinen Schatz in einer Kiste. «Kein Menschenkind sollte jemals von ihr Besitz nehmen können, ohne eine Kröte dreimal geküsst zu haben. Nur einmal im Jahre, am «Unserherrgottstag» soll die verwunschene Kiste sichtbar werden. Etliche beherzte Männer machten sich einstmals ans Werk, den Bann zu lösen. Der Mutigste unter ihnen brachte es zustande, die auf der Geldkiste sitzende Kröte dreimal zu küssen. Doch beim dritten Male ward die Kröte zum Ungetüm und spie Feuer, so dass er nicht an sie herankommen konnte und alle die Flucht ergriffen (Schweiz. Arch. f. Volksk. II, 3).

Auf dem Siwiboden im Walliser Saastale habe ein Mann einst «eine schöne reichgeschmückte Frau getroffen .... die ihm offenbarte, sie ... sei ... verurteilt ... ihre Schätze so lange mühselig zu hüten, bis sie ... erlöst werden könne. Wenn er etwa dazu Lust habe, so wolle sie ihm das Mittel angeben: es sei nur nötig ihr einen Kuss zu geben; jedoch müsste sie ihre Gestalt verändern. Der Mann versprach das Mögliche zu tun .... Bald kreiselte unter furchtbarem Bergekrachen in grossen Krümmungen eine abscheuliche Schlange heran. Dem Manne wurde eiskalt, er bereute sein Versprechen ...; er konnte die Schlange nicht küssen, die arme Frau nicht erlösen und die reichen Schätze nicht gewinnen. Unter herzbrechendem Geheule entfernte sich die ver-

zweifelnde Schlange. Sehr verzagt kehrte unser Mann zu den Seinigen nach Haus zurück; er zog folgenden Tag traurig papierne Schuhe an und ging damit nach Rom, von woher er noch nicht zurück ist» (Walliser Sagen, Sitten 1872, S. 129). Die possenhafte Wendung des Schlusses parodiert die bekannten Sagen von den eisernen Schuhen, die ein Büsser wallend durchwetzen muss, ehe ihm eine Sünde vergeben wird.

Eine andere Walliser Sage berichtet von «den verschlossenen unterirdischen Gewölben von Gerunda»: in ihnen «sitzt neben ungeheuren Schätzen eine wunderschöne Jungfrau. Sie wurde vor Zeiten von ihrem Vater verwünscht, diese Schätze zu bewachen. Nur alle Jahrzehnt, am Ostermorgen, kommt sie herauf zu einer Quelle, die nur dann fliesst, und wäscht und kämmt sich an derselben. Dann allein kann sie erlöst werden. Bietet sich hierzu jemand an, so verwandelt sie sich in drei grause Ungetüme: erst in eine Kröte, dann in eine Schlange, zuletzt in einen Löwen. Wer diese Ungetüme in den Schlund küssen darf (schweizerdeutsch für «zu küssen wagt»), erlöst das Fräulein». Ein Vater mit zwei Söhnen unternimmt nun die Erlösung, doch laufen sie beim drittenmal davon. «Das Fräulein aber schleuderte ihnen einen schrecklichen Fluch nach, und dieser lastet noch auf ihrer Nachkommenschaft bis ins neunte Glied» (a. a. O. 150). Hier finden wir, wie oft, die Vorstellung von der zu erlösenden sündigen Seele mit der von einer an ihrem Quell sich waschenden und kämmenden Fee vermischt: Naturgeister und Gespenster gehen eben in einander unmerklich über, wie schon das sprachliche Zusammenfallen von Alp und Elfe zeigt. So hat man denn im französischen Teile des Wallis, in Cleibe und im Val d'Anniviers, unsere Sage überhaupt mit einer Variante der Feensage

von der Melusine oder Undine verquickt: die von ihrem Mann durch die Schelte « mauvaise fée » oder « je länger du lebst, desto dümmer wirst du » Beleidigte will nur unter der Bedingung zurückkehren, dass er am nächsten Tage das ihm hinter der Kirchentür Begegnende küsse. Sie erscheint ihm als Schlange, und da er vor ihrem Anblick zurückschrickt, verlässt sie ihn auf ewig (Schweiz. Arch. f. Volksk. III, 142, Jegerlehner, Das Val d'Anniviers, Bern 1904, S. 121).

Auf Schloss Rappenstein im st. gallischen Bezirk Untereggen « sei en Schatz vergrabe ond wer verwacht von zwo Jumpfere, die blibed all jung ond all höbsch; ond klopft men om Metternacht a, so bellet schrockeli en Hond ond rasslet schuli met Chettle; wenn men em denn halt nöd förcht ond klocket me wider, so chönd die zwo Jumpfere doher ime wyße, schöne Gwand, ond schöni, roti Schüeli hend s' a, send aber beidi a Chettle ond schreied ond bitted bewegli ond hätted gern, me wor's chösse; das breng ehne d' Freiheit zweg, ond söß sei ken anders Mettel, dass si erlöst werid, ond chöm me de Schatz söss nöd öber. Das ist en böse Beding, jo wohrli, ond ken het 's no gwoget ond ken het 's Güraschi no gha. Der Hond ist e schrocklis Otier; er stoht all nebe de Jumpfere, ond wer e gsiet, dar si nöd rode » (Kuoni, Sagen des Kantons St. Gallen, St. Gallen 1903, Seite 14). Zwei Jungfrauen und ein Hund scheinen wenig sagengemäss: wenn man vermuten soll, so lautete die Sage ursprünglich so, dass nur eine Jungfrau an einer Kette erscheint, die verwandelt sich in ein Untier, nach dem ersten Kuss wieder in eine Jungfrau, vor und nach dem zweiten Kuss geht's ebenso, dann verwandelt sie sich in den fürchterlichen Hund, der den Bewerber endlich abschreckt. Freilich erscheint der Hund neben der Jungfrau auch sonst.

Einem Viehhändler erscheint auf der Passhöhe zwischen Nesslau und Amden in St. Gallen eine Jungfrau. «Nun vernahm er, eine unglückliche Seele sei schon seit Jahrhunderten an diese Stelle gebannt, müsse alle hundert Jahre hier am Ort ihrer Missetat erscheinen, bis ein glücklicher Zufall sie erlösen würde. Dieser Zeitpunkt war eben jetzt wieder gekommen. Die Jungfrau bat ihn flehentlich, er solle ihr beistehen. Morgen werde sie ihm nicht mehr in ihrer jetzigen Gestalt erscheinen, und, wenn er den Mut habe sie zu küssen, so würde ihre Seele Frieden haben; er aber würde ein reicher Mann». Er verspricht ihr zu helfen. Am nächsten Tage geht er «hinaus an den bestimmten Ort. Bald hörte er im dürren Laube etwas rascheln. Es war eine Schlange . . . Ihm graute, als er das Tier küssen sollte. Darüber verstrich der kostbare Augenblick; die Schlange verschwand mit einem Seufzer . . . . Aber nicht lange ging's, so erschien eine hässliche Kröte . . . . Er kniete nieder, um sie zu küssen. Aber das Blut in den Adern erstarrte ihm, als das Ungeheuer ein grosses Maul öffnete und er in einen wahren Höllenrachen sah, aus dem tausend Blitze ihn anspieen. Auch die Kröte verschwand, und vor ihm stand ein schmächtiges Männlein auf schlanken Ziegenfüssen, mit Hörnern und kralligen Händen. Der Nesslauer erschrack und ergriff die Flucht» (Kuoni, a. a. O. S. 253). Hier ist die Geschichte verstümmelt: der Mann küsst überhaupt nicht, wozu dann die Verwandlung? Zum Schluss erscheint die verdammte Seele in Gestalt des Teufels.

Die eben gerügte Verstümmelung der Geschichte begegnet übrigens wieder in einer Walliser Sage: «Einmal ging ein Mann, mit dem Zunamen *Trejer*, ins Nanzertal. Als er vom Bergrücken ins Tal abstieg, begegnete ihm eine schöne Frau . . . . Sie spricht ihn

an und fragt ihn, ob er ihr Retter sein wolle. Wenn ja, so solle er und seine Nachkommen bis ins neunte Glied reich sein » (vgl. die Verfluchung bis ins neunte Glied in der oben erzählten Walliser Sage). « Er solle sich die Sache vorher genau bedenken, es würden nämlich hässliche Gestalten erscheinen, aber durch den Kuss einer derselben » (dadurch ist der Widerspruch gemildert) « könne er sie erretten.... Die Frau verschwindet und erscheint in Gestalt einer riesigen grünen Eidechse. Trejer wagt es nicht, sie zu küssen. Die Eidechse verschwindet und die Frau erscheint in Gestalt einer Kröte von der Grösse eines Kalbes. Er wagt den Kuss wieder nicht. Endlich erscheint eine ungeheure Schlange.» Er wagt den Kuss wieder nicht und « mit furchtbarem Krachen stürzte sie in Gestalt eines feurigen Strohsacks mit einem erbärmlichen Geschrei dem Gletscher zu und verschwindet. T. und seine Nachkommen haben seine Unterlassung später durch schweres Unglück büssen müssen » (Stebler, Ob den Heidenreben. Zürich 1901. S. 71).

In den bisherigen Erzählungen ist vielfach eine bestimmte Zeit angesetzt für die wiederholte Möglichkeit der Erlösung, meist die Wiederkehr eines bestimmten Festtages oder 100 Jahre. Eine unbestimmte Zeit wird in folgenden Erzählungen in poetischer Weise angedeutet: Beim Schloss Freudenberg in der Nähe von Ragaz erscheint einem Ziegenhirten einst eine Jungfrau und spricht: « Ich bin auf das Schloss gebannt und bitte dich, dass du mich erlösest. Ich werde morgen, wenn du die Ziegen hier vorbeitreibst, in der Gestalt einer Schlange vom Schlosse herabkommen zum Gatter, wo du mich dann küssen sollst. » Zur Belohnung verspricht sie ihm den Schatz, der im Schlosse verborgen liegt. Am nächsten Morgen geht

er hin zum Gatter. « Schon erschien auch die Jungfrau, zuerst in ihrer menschlichen Gestalt und dann als Schlange. » « Aber der Knabe blieb regungslos stehen vor Schrecken und konnte die Schlange nicht küssen. Da stand die Jungfrau wieder und sprach voll Wehmut: « Länger als die Dauer eines Menschenlebens wird es nun gehen, bis wieder eine Zeit kommt, in der ich erlöst werden kann, und meine Hoffnung stützt sich nur einzig auf das Menschenkind, das einst aus jenem Birnbaum eine Schlafstätte erhält, welchen jüngst ein sorgsamer Mann am Stutz von Ragaz gepflanzt hat » (Kuoni, a. a. O. S. 96).

Bei Bassersdorf im Kanton Zürich (Bezirk Bülach) « steht ein alter Birnbaum da, unter welchem nach der Sage ein Schatz liegt. Ihn behütet die Frau Escher. Sie machte sich mit dem Sohne auf dem benachbarten Bauernhofe Ofengipf bekannt und bewog ihn, nachts mit ihr zum Baume zu kommen Wenn er sie hier drei Nächte hintereinander küsse, solle der Schatz sein werden. Als er es das erstemal tut, ist das Weib schön von Körper und steht weissgekleidet da. Da er zum zweitenmal kommt, ist sie schon vom Kopf bis zum Fusse in brandschwarzer Tracht, und er wird besorgt. Doch sie wiederholt ihm, sie sei kein böser Geist, und er gibt ihr den zweiten Kuss. Sie hat ihm aber bereits angemerkt, dass er der dritten Probe morgen nicht gewachsen sein wird und sagt deswegen beim Abschiede: « Ich beschwöre dich, im Walde eine Tanne zu fällen, ein paar Kerne aus den Tannzapfen zu nehmen und sie zu säen; dann wächst doch einmal der Baum, der einst die Wiege für meinen Erlöser geben wird. » In der dritten Nacht erschien der Bursche allerdings wieder, hatte aber vorsorglich seinen Bruder mitgebracht. Das Fräulein verwandelte sich in eine unge-

heure Kröte, und beide Brüder entliefen» (Rochholz, Naturmythen, S. 161). Eine Variante derselben Sage berichtet, wie die schöne Jungfrau sich in eine scheussliche Kröte verwandelt «und ihr Erlöser verfällt aus Schrecken in unheilbaren Wahnsinn. Sie hat dorten (!) auch einen besondern Baum, unter dem einst ein Mann dem Schatze nachgrub. Darüber erschien sie und sagte ihm Gelingen zu; allein er musste zuvor einen andern Baum im Wald, den sie ihm näher beschrieb, fällen und aus demselben eine Wiege zimmern, und erst wenn ein Kindlein in der Wiege weine, werde er den Zauber lösen und den Schatz heben können. Nun fand er erst lang den bezeichneten Baum nicht, auch war das Holz entsetzlich hart und das Fällen dauerte lange, noch länger gings, bis die Wiege gezimmert war, und der Mann starb, bevor ein Kindlein in derselben lag» (H. Meyer, Zürcher Ortsnamen Nr. 1753, bei Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau I, 249. Ähnlich Vernaleken, Alpensagen, Wien 1858, S. 71. 145).

Die Erlösung der Schlüsseljungfrau vom Schloss Tegerfelden im Aargau ist an ein «Chäppelibäumli» gebunden. «Allein dazu soll dasselbe an einem Charfreitag aufgestückt, nämlich an den Ästen so abgestutzt werden, dass es vorerst langsam abtrocknen kann, dann muss man es am gleichen heiligen Tage übers Jahr umhauen und zu einer Wiege verzimmern, in welcher ein Knabe aufgenährt werden müsste, der an einem Sonntage und zwar bei besonderer Konjunktur des Gestirns geboren sein soll. Und das erst würde der herzhafte Mann werden, der alle Gefahren und Zufälle dieses Erlösungswerkes wirklich bestände.» Einem Drechsler, der im Begriff ist, ein solches Bäumchen umzuhauen, erscheint die Jungfrau und heisst ihn am nächsten Samstag wiederkommen, um drei

Proben zu bestehen. Die erste ist: er soll das Hündlein, das sie begleitet, küssen, was er leicht vollbringt. Zum zweiten soll er die Jungfrau selbst küssen. «Der Mann tat's, aber ihre Lippen waren entsetzlich kalt.» Das dritte Mal soll er eine grosse Kröte küssen, die auf der Schatzkiste sitzt, zu der der Zugang ausserdem noch durch eine feuerspeiende Schlange verwehrt ist. «Mit Grauen trat er einen Schritt zurück.» Die Jungfrau «schrie laut auf, zerrang die Hände, und im Augenblick war ihr blendendweisses Kleid kohlschwarz geworden.» «Der Drechsler stürzte betäubt zusammen. Es war Mittag, als er wieder erwachte und sich in einem Fuchsloch im Cheibengraben liegen fand. Mit Mühe kroch er hervor. Ergraut an Haar und Bart, ganz gealtert kam er heim. Ein Fieber warf ihn aufs Krankenbett und man musste ihn in seinem Irrsinn hüten .... So starb er» (Rochholz, Schweizersagen I, 234 ff.). Man bemerke die Ungeschicklichkeit dieser überhaupt sehr schlecht erzählten Sage: wenn die Erlösung des Fräuleins von dem Knaben abhängt, der in der aus dem Baum gezimmerten Wiege gelegen hat, und das Fräulein das doch so gut weiss wie der Sagenerzähler, wozu stellt sie dann den Mann, der den Baum erst fällt, auf die Probe, die doch notwendigerweise misslingen muss?

Auf dem Tanzplatz von Portels im Bezirke Flums erschien eine fremde Jungfrau, die nach Mitternacht ihren bevorzugten Tänzer veranlasst, sie zum nahen Schilztobel zu begleiten. «Da offenbarte sie ihm, sie sei ein unseliger Geist und müsse wandeln.» Er aber könne sie erlösen: «Sie müsse ihm als eine Kröte erscheinen, und er habe sie dann dreimal zu küssen.» «Dabei dürfe er unter keinen Umständen den Namen Jesu aussprechen.» Er küsst sie nur zweimal. «Zum dritten Mal erschien sie in so ent-

setzlicher Gestalt, dass der Jüngling vom Schrecken überwältigt ausrief «O Jesus!» Da gellte ein todestrauriger Wehschrei durch das Tobel. Ein Tannzapfen fiel vom Gipfel der nächsten Tanne zu seinen Füssen hin. Die Jungfrau stand wieder in menschlicher Gestalt ... und klagte, jetzt müsse sie noch so lange leiden, bis aus dem Tannzapfen, der soeben gefallen, eine Tanne zu ganzer Grösse gewachsen sei. Aus den Brettern dieser Tanne werde eine Wiege gemacht, und das Kind, das in diese Wiege gelegt werde, sei berufen, sie zu erlösen.» (Kuoni a. a. O. 185.) Dass gerade der Name Jesus nicht gerufen werden darf, entstammt einem andern Vorstellungskreis, in dem ein böser Geist durch den heiligen Namen vertrieben wird: aber die Jungfrau ist ja kein böser Geist, sondern eine arme Seele. Es kommt hier vielmehr nur darauf an, dass bei einer Zauberhandlung wie im Heidentum bei der Kulthandlung (E. H. Meyer, Germ. Mythologie §. 263) das heilige Schweigen nicht gebrochen werden darf. Dafür einige Belege aus dem Sagenschatz der Schweiz: Beim ehemaligen Nonnenkloster bei Schönbrunn in Zug bewacht eine Nonne einen Schatz, wer ihn haben will, darf nicht dabei sprechen. Zwei Männer sind eben daran ihn zu heben, da sieht der eine eine Prozession herankommen und ruft aus: «Schau dort!» Prozession und Schatz verschwinden und die Nonne klagt, dass sie noch 100 Jahre umziehen müsse (Lütolf a. a. O. 61). Der goldene Wagen, der auf der Berghöhe Emmenhorn sich befindet, ist schon fast gehoben, da schreit der eine sich zur letzten Anstrengung ermunternd «hüh!» und der Wagen verschwindet (a. a. O.) Dasselbe wird auf dem Kilchbühl neben der Luthern zu Schötz erzählt (a. a. O. 62). Bei Gerzensee im Kanton Bern liegen viele Schätze auf einem

grossen vierräderigen Wagen. Er ist fast aus der Erde, da ruft der Bauer, der ihn hebt, «hoho, jetzt haben wir ihn bald», worauf er verschwindet (Kohlrusch, Schweizer Sagenbuch S. 107). Der goldgefüllte Wagen auf dem Münnenberg zwischen Sumiswald und Grünenmatt kann von vier in der gleichen Stunde geborenen weissen Schimmeln gehoben werden, versinkt aber im Moment, das der Schatzgräber die Pferde mit dem Rufe «Hüh, in Gottes Namen» antreibt (Sonntagsblatt des «Bund» vom 12. Juli 1903). Bei Burg Reichenstein zwischen Mönchenstein und Arlesheim sollte einst ein Schatz gehoben werden. Da kroch eine Schnecke vorüber. «Potz Blitz, eine Schnecke!« ruft ein Arbeiter und der Schatz versinkt (Lenggenhager, Schlösser und Burgen in Baselland S. 132). Bei der Ruine Reifenstein unterhalb Reigoldswil stossen die Grabenden auf etwas Hartes. «Potz Hagel, da hämmers» ruft ein Bauer aus. Wütend erwidert der Schatzgräber «Nei, du Chaib, jetz hämmers nüt» und der Schatz erwies sich richtig als ein paar eiserne Pfannenstiele (a. a. O. 205). An die Stelle des Redens ist das Lachen getreten in der Erzählung vom Schatz in den Höhlen von Milandre im jurassischen Ajoie: dieser wird von einem «lutin» bewacht. Einer verschreibt sich dem Teufel dafür, dass ihm der den Schatz zeigt: er kann ihn heben, wenn er dabei nicht lacht. Als er aber sieht, wie das alte Heinzelmännchen den Hintern des jungen an einem Schleifstein wetzt, platzt er heraus, und der Schatz verschwindet (Quiquerez, Coup d'œil sur les travaux de la société Jurassienne 1856, p. 97). In Graubünden wird der Schatz bei St. Agatha (Sontgia Gada) von einem grossen Bock gehütet, den muss man an den Hörnern fassen und festhalten, ohne ein Wort zu sagen. Der Schatzgräber fasst ihn auch

mit grossem Mut an den Hörnern, ruft aber dabei aus «Jetzt hab ich dich, du Bestie!», worauf der Schatz versinkt (Decurtins a. a. O. II, 158). In der Ebene von Madernal darf der Bauer, der den Schatz aufackert, nicht fluchen: das Gegenstück zu der Umbildung, wonach er nicht den Namen Jesus rufen darf. Als er es doch tut, im Moment, da eben der Griff der Schatztruhe sichtbar wird, «Teufel auch, jetzt haben wir den Schatz» ruft, da versinkt derselbe (a. a. O. 663).

In allen bisher angeführten Versionen ist es ein aktives Küssen, das von dem Erlöser der Schlange verlangt wird. Wenn aber Laistner mit seiner Deutung recht hat, muss wie im Alptraum der Mensch vielmehr den Kuss von der Mahrt dulden, wie auch wirklich in dem altfranz. Epos von Beau Desconnu der Ritter sich von der Schlange küssen lassen muss. In der Schweiz ist mir das nur bei der Schlange bei Tschamut begegnet: diese kann erlöst werden, wenn man sich von ihr über das Gesicht streichen lässt, ohne sich abzuwenden; dann gewinnt der Erlöser die zwei Schlüssel, die sie anhängen hat, und mit diesen grosse Schätze (Decurtins a. a. O. S. 145, Nr. 17). Der Kuss selbst tritt dann vielfach zurück und wir finden die Variationen vom umschlingenden, vom aufhockenden Alp u. a. m. Ich führe zunächst nur die an, die sich durch das Anhängsel vom «Erlöser in der Wiege» als nächstverwandt erweisen. Dieses Anhängsel ist von Laistner u. a. in seiner Art gedeutet worden; Meyer, Germ. Myth. S. IX hat an Übertragung von der Legende vom Kreuzesholz gedacht. Ich meinerseits halte es nur für eine poetische Umschreibung für «nach sehr langer Zeit».

In einer Variante der oben erwähnten Sage von der verwunschenen Jungfrau bei Portels, die einer

ihrer Tänzer auf den Schilztobel heim begleitet, erscheint ihm dieselbe als Schlange. « Von dieser sollte sich nun der Bursche umhalsen lassen, ohne dabei einen Seufzer hören zu lassen, wie stark ihn auch das Tier drücken möge. » Bei der dritten Umschlingung « öffnete er den Mund und seufzte. Sofort löste sich das Tier von seinem Nacken und weinend verschwand die Jungfrau .... Noch ist sie verzaubert und wird es noch über hundert Jahre bleiben. Erst wenn das Kirschbäumchen in der Nähe des Tobels ein solches Alter erreicht hat, dass es als Baum gefällt werden kann, wird wieder die Gelegenheit zur Erlösung da sein. Das Menschenkind, das sein erstes Dasein in der aus dem Holze des gefällten Kirschbaumes gefertigten Wiege fristet, wird allein die Jungfrau erlösen können » (Kuoni a. a. O. S. 184 = Schweiz. Arch. f. Volksk. VI, 137). Also wieder das « heilige Schweigen ». Und der Termin vom « Erlöser in der Wiege » wird als ganz gleichbedeutend gebraucht mit « hundert Jahre ».

In Wölfliswil im Fricktal wird die schatzhütende Jungfrau erlöst, wenn man sie dreimal um das Schloss Eptingen trägt und nach jedem Umlauf küsst. Ein Jüngling tut es zweimal; aber als er es das drittemal zu tun im Begriffe ist, ruft sein Vater, der ihm nachgeschlichen ist, voll Angst « nit, nit, die zwo Schlange bißet! » « Es waren aber nur die zwei mächtig langen Zöpfe der Jungfrau, die der Alte für zwei Schlangen angesehen hatte. Über diese wohlbekannte Stimme erschrack der Sohn, liess das Mädchen auf den Boden fallen und entsprang. Die einstige Seligkeit dieser Jungfrau ist an einen Kirschbaum geknüpft, der im nahen Bergwald Lammetholz steht. Wenn er einmal so dick wie ein Sägstamm geworden und dann zur Wiege verzimmert sein wird, so kann

das Knäblein, das man in dieselbe legen wird, der Jungfrau Erlöser werden» (Rochholz, Naturmythen, S. 154 = Zschr. f. d. Myth. 4, 284). Dem armen Vater wird in dieser Erzählung Unrecht getan, denn aus einer nahverwandten Erzählung des benachbarten Liechtenstein erfahren wir, dass die Zöpfe sich wirklich in Schlangen verwandelten (Vonbun, Beiträge z. deutschen Mythologie gesammelt in Churrhätien, S. 27). Ebenso schiesst nach dem ersten Kusse ein Schlangenhaupt aus dem Leibe der Jungfrau in der oben zitierten Aargauer Sage (Rochholz Naturmythen 161). In der Erzählung, von der wir ausgegangen sind, ist die Jungfrau vom Unterleib an Schlange. Diese Mischbildung findet sich hie und da (Laistner, Rätsel der Sphinx I, 83), aber nicht gerade häufig. Die Jungfrau mit dem Schlangenleib oder die Schlange mit dem Jungfrauenkopf entstammt auch nicht der deutschen, sondern der christlichen Mythologie, die die Schlange des Paradieses sich solchergestalt vorstellt (Schmerber, Die Schlange des Paradieses. Strassburg 1905 und meine Anmerkung in Abhandlungen z. deutschen Philologie. Festschr. f. R. Heinzel. Halle 1898. S. 407).

Bei Forsteck im st. gallischen Bezirk Werdenberg wird die Jungfrau erlöst, wenn man einem Hündlein drei Streiche gibt. Als beim zweiten Streich sich allerlei schreckhafte Naturerscheinungen merkbar machen und die Erlöserin darüber den dritten Streich versäumt, jammert die Jungfrau «Wenn das Kind gross wird, das in der Wiege schlafen soll, die man aus dem Holze jenes kleinen Bäumchens machen wird, darf ich erst wieder einen Versuch machen» (Kuoni a. a. O. S. 42).

In einigen Sagen wird die Art der Erlösung im Unbestimmten gelassen: so in der Sage von der

« Schänenna »- oder « Schannän-Jungfrau » auf Strahlegg im Prätigau. « Sie gestand, dass sie ob schwerer Schuld geistern müsse, doch erlöst werden könnte » von einem, der in der Wiege gelegen hat, die aus einer bestimmten Tanne gezimmert wurde (Vonbun, a. a. O., S. 27. Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden I, 9). « Ein Pfarrer war im Begriff die Arpitetta-Alp einzusegnen. Als er den Durandgletscher durchquerte, erblickte er auf demselben eine schöne Jungfrau, die fröhliche Lieder sang. « Warum bist du so lustig? » rief er ihr zu. « Weil ich meiner baldigen Befreiung aus dem Fegfeuer entgegensehe. Soeben entsprosste ein Arvensamen; daraus wird ein Baum erstehen, aus diesem eine Wiege. In diese Wiege werden sie ein Kind legen, das zum Priester aufwachsen und für meine Befreiung aus der Gletscherspalte beten wird » (Jegerlehner, Sagen aus dem Val d'Anniviers, Schweiz. Arch. f. Volksk. V, 303). Am nächsten steht dieser Sage eine aus Vorarlberg in ihrem Schlusse: « jetzt muss ich noch so lange geistern bis das Tännlein da eine Tanne geworden, bis man diese Tanne gefällt, gesägt und aus Brettern eine Wiege gemacht hat, und bis ein erstgeborenes Knäblein in der Wiege gelegen, und bis das Knäblein geistlicher Herr geworden ist und die erste Messe gelesen hat » (Vonbun, a. a. O.). In beiden Fällen ist an die Stelle der sagenmässigen Erlösung das Gebet getreten. Entstellt, aber im grunde verwandt, ist eine andere Walliser Sage: Ein Gemsjäger aus Saas hört eine arme, auf einen Gletscher gebannte Seele fröhlich singen. Er fragt sie nach der Ursache ihrer Fröhlichkeit. Sie erwiedert: « Mein Schutzengel hat mir soeben offenbart, ein liebes Vöglein hätte heute beim « bäcken » (aufpicken) eines Tannenzapfen ein Samenkörnlein auf die Erde fallen lassen, welches spriessen

und zu einem Baume heranwachsen werde. Aus dem Holze dieses Baumes werde dann für die Leiche eines unschuldigen Kindes das Särglein gemacht werden. Und beim Tode dieses Kindes . . . . werde ich, von allen Qualen frei, in den Himmel kommen ». Hier ist eine, wohl zufällige, grössere Ähnlichkeit mit der Sage vom Kreuzesholz, da an dem providentiellen Baum der Heiland erst sterben muss, ehe die Menschheit erlöst werden kann, was der Sage vom Sarg immerhin näher steht als der von der Wiege.

Eine komplizierte Art des Küssens verlangt die st. gallische Sage vom Regeli auf dem Regelstein im Bezirk Ebnat: « In der dritten Nacht hob sich die Kiste; auf ihr sass, in eine hässliche Kröte verwandelt, jenes Weiblein. Es trug den goldenen Schlüssel im Munde und winkte dem Wachenden, ihn mit einem Kusse in Empfang zu nehmen. Das aber war ihm unmöglich » (Kuoni, a. a. O., S. 256). Vielleicht ist das auch der Sinn von andern Sagen, wie der von der Ruine Rambach bei Schmerikon: « Ein Schatz liegt noch dort, den das Schlossfräulein hütet. Alle hundert Jahre erscheint es in der Gestalt einer Schlange. Sie trägt ein goldenes Schlüsselchen im Maul. Wer den Mut hat, der Schlange das Schlüsselchen zu entreissen, der erlöst die Jungfrau und kommt in den Besitz der goldenen Schätze » (a. a. O., S. 232). Ebenso hat in einer Variante der oben genannten Sage vom Schatz bei Milandre im Ajoie eine weisse Dame den rotglühenden Schlüssel zwischen den Zähnen (Quiquerez a. a. O.). Ebenso trägt die in einen Eber verwandelte Jungfrau bei Reinach im Aargau den Schlüssel im Rüssel (Rochholz, Naturmythen, S. 137 f.). Bei Hertenstein bei Baden ist eine Schlange « der er den Schlüsselbund aus dem Maule schlagen müsse, und gelinge dies, so sei er im Besitze grosser Reichtümer » (Rochholz, Schweizersagen I, No. 177).

In der Prätigauer Sage von Fracstein aber trägt die in eine Schlange verwandelte Jungfrau den Schlüssel am Halse (Jecklin, a. a. O. II, 75). Da nun in einer Variante dieser Sage, wo die Jungfrau in menschlicher Gestalt erscheint und ihr der Schlüsselbund vom Gürtel herabhängt, und « wer es wagt, ihr diesen Schlüsselbund abzunehmen, auf dem eine gräuliche Kröte sitzt, der erlöst sie und kommt in den Besitz grosser Schätze » (Vonbun, a. a. O. 26), so haben wir in der Kombination hier wohl diejenige Form der Sage, die der in Albrecht's von Scharfenberg Seifrit von Ardemont am nächsten steht, wo die Befreiung daran geknüpft ist, dass man der in eine Schlange verwandelten Jungfrau eine ihr am Halse hängende Kröte herabreisst (Merlin und Seifrid de Ardemont von A. v. Scharfenberg, in der Bearbeitung Ulrich Füetrers hersg. v. F. Panzer, Bibl. d. litt. Vereins CCXXVII, S. XCI f.).

Die Sage vom « Erlöser in der Wiege » erscheint mit zwei andern Sagen verknüpft in einer Fricktaler Sage: Der Fährmann im badischen Hauenstein hört vom gegenüberliegenden Fricktaler Ufer eine Stimme, die die Überfahrt verlangt. Er setzt über, aber der Kahn bleibt leer. Doch kommt die Stimme wieder. Erst das dritte Mal rollt aber ein Stock hinein. Und die Stimme spricht nun am diesseitigen Ufer: « Hättest du nicht dreimal dein Schifflein durch den Rhein gelenkt, so hätte ich wieder bei meiner Eiche harren müssen, bis eine Eichel herabgefallen und ein Baum daraus gewachsen wäre, aus dem man eine Wiege hätte zimmern und meinen Erlöser schaukeln können. Jetzt aber reich' mir die Hand, denn auch du wirst bald wie ich ein Kind der Seligkeit ». Vorsichtig reicht ihm aber der Fährmann nicht die Hand, sondern die Ruderschaufel, und richtig sieht man alle 5 Finger

darauf eingebrannt. Bald darauf stirbt er (A. Bircher das Fricktal, Aarau 1859, S. 59). Über die Sage von den übergeführten Geistern s. Grimm's Mythologie, 380 ff. Über das Einbrennen durch den aus dem Fegfeuer kommenden Geist, vgl. Schönbach, die Reuner Relationen, WSB, 1898. Ich will hier nur noch auf verwandte Schweizer Sagen hinweisen: Im Sagwald bei Römerswil spuckt ein Geist, der sich einst durch Verrückung des Grenzsteines versündigt hat. Nachdem sein Pate auf seinen Wunsch den Grenzstein zurecht gerückt hat, reicht ihm der Geist die Hand. Er hält die Schaufel hin und auf diese brennen sich die Finger des Geistes ein (Lütolf, a. a. O., S. 138). Der Riese Botti ist so stark, dass niemand seinen Händedruck ertragen kann, daher man ihm nur den Pflugsterz hinreicht, wo jedesmal Merkmale zurückbleiben (A. Jahn, Der Kanton Bern, S. 411). Minder vorsichtig reicht eine Tochter ihrer in der Hölle sitzenden Mutter die Hand, die davon ganz verbrannt wird (Sutermeister Nr. 12).

Auch unsere Sage vom Schlangenkuss ist mit einem fremden Motiv verbunden worden in einem Graubündner Märchen (Decurtins, a. a. O. Nr. 26. La siarp*). «Vor vielen, vielen Jahren kam ein Ritter in ein Schloss, das alt wie «Brot und Mus» *(vegl sco paun e buglia)* war, um zu sehen, ob es dort Gespenster gebe. Nachdem er etwas herumgegangen war, kam er in einen grossen Saal; dort sah er eine Jungfrau, schön wie die Sonne. Diese sagte ihm, sie sei verwunschen, jede Nacht als Schlange ins Schloss

*) Etwas abweichend von demselben Sammler erzählt bei Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden I, 126 ff.

zu kommen; wer aber den Mut hätte, sie drei Nächte hintereinander zu küssen, der würde sie erlösen. Der Ritter liess sich mutvoll das Zimmer zeigen, wo er auf sie warten sollte. Dieses Zimmer war sehr schön geschmückt, und in der Mitte war ein Tisch mit allerhand Speisen, wie sie nur das Herz begehren mochte, und daneben ein schönes Bett von roter Seide. Nachdem er gut gegessen und getrunken hatte, ging der Ritter zu Bett. Gegen 12 Uhr wachte er auf: neben seinem Bett war eine schreckliche Schlange. Er bezwang aber seinen Ekel und gab der Schlange einen Kuss auf den Mund, und im selben Augenblick verwandelte sich der Kopf der Schlange in den schönsten Jungfrauenkopf. Den nächsten Tag blieb der Ritter in dem Schloss und in der zweiten Nacht kroch eine Schlange mit einem Frauenkopf zu seinem Bett. Ohne Zögern umarmte er sie und küsste den Leib, und dieser verwandelte sich in den Leib eines schönen Mädchens, aber den Schlangenschwanz hatte sie noch. In der dritten Nacht küsste er den Schwanz und das Mädchen bekam auch richtige Beine. Am andern Morgen ganz früh kam die Jungfrau zu dem Ritter und sagte, er solle nach drei Tagen in die Kirche des Dorfes kommen am Fusse des Hügels; dort wollten sie heiraten. Darauf ging der Ritter aus dem Schloss und nahm Wohnung in einem Wirtshaus im Dorf. Am andern Tage, als er sich eben seinen Zopf machen wollte, da kam die Hexe von einer Wirtin, tat, als ob sie ihm helfen wollte und steckte ihm die Nadel der Vergessenheit *(la guva dell' emblidonza)* in die Haare, so dass er seiner Braut vergass. Als nach drei Tagen die Jungfrau kam und ihn nicht fand, schickte sie ihm ihre Magd und liess ihm sein Versprechen in Erinnerung bringen. Am nächsten Tage wollte der Jüngling sich zurecht machen und zu seiner

Braut gehen, da stiess ihm die Wirtin wieder während des Frisierens die Nadel des Vergessens in die Haare, so dass er im Wirtshaus blieb. So ging es durch sechs Tage. Da kam die Magd der Jungfrau und sagte, der alte Zauberer, der ihre Herrin in eine Schlange verwandelt habe, der habe wieder Gewalt über sie gewonnen und habe die Jungfrau auf den Glasberg getragen. Das erweckte den Jüngling: er nahm die zwei Goldschuhe, die ihm die Magd gebracht hatte, und ging die Jungfrau aufzusuchen. Diese Schuhe machten drei Stunden mit jedem Schritt: so war er schnell auf dem Glasberg. Alle Jungfrauen, die auf diesem Berge waren, begannen ihn zu bitten sie zu befreien; er aber suchte so lange, bis er seine Braut gefunden hatte. Mit dieser teilte er die Goldschuhe, den einen zog er, den andern zog sie an, und Arm in Arm stiegen sie den Berg hinab. Im Dorfe angekommen machten sie eine frohe Hochzeit und lebten seitdem im Schlosse der Braut heiter und vergnügt.»

Das Märchen ist charakterisch für die freie Art, in der der volkstümliche Erzähler mit seinen Vorlagen schaltet. Es ist wie beim Volkslied: manchmal kommt dabei was Schönes heraus, manchmal etwas Unsinniges, was aber doch oft infolge einer gewissen mystischen Unbestimmtheit einen grossen Eindruck hervorzubringen imstande ist. So ist hier der Jüngling, der sich einen Zopf macht (gibt es an Ort und Stelle etwa eine solche männliche Haartracht? oder stammt das Märchen aus der Zopfzeit?), immerhin ist dieser Jüngling eine etwas komische Erscheinung; die Wirtin handelt ohne ersichtliches Motiv; aber die «Nadel der Vergessenheit», unter der man sich nichts Rechtes vorstellen kann, wirkt doch mit einem gewissen mysteriösen Zauber. Am

bekanntesten ist der « Trank der Vergessenheit », die « Lethe » der Griechen, der *óminnisveig* der Nordländer; aber auch das Korn, das Persephone in der Unterwelt geniesst, lässt sie der Menschenwelt vergessen; diese beiden Welten sind es, die sich ausschliessen: Essen, Trinken von den Gaben der einen Welt, Kuss und Gruss eines ihrer Bewohner lässt die andere dem Gedächtnis entschwinden. Das ist der Grundgedanke der weitverbreiteten Märchen von der « vergessenen Braut », worüber Köhler Kl. Schr. I, 161. Cox Anm. 58, Rittershaus Neuisländ. Volksmärchen Nr. 32. Von einer « Nadel des Vergessens » ist nirgends die Rede. Diese Nadel, die dort aber nicht Vergessen, sondern Verwandlung bewirkt, stammt vielmehr aus dem leicht mit ihm zu verwechselnden Märchen von der « unterschobenen Braut », über das Arfert, « Das Motiv von der unterschobenen Braut » (Schwerin 1897) gehandelt hat; vgl. noch Cox Anm. 17. Holthausen Arch. f. d. Stud. d. n. Spr. u. Litt. 114, 340. Ritterhaus a. a. O. Nr. 31 und meine Anzeige Anz. f. d. A. 24, 288 ff. In einer der von Arfert besprochenen Gruppen (I, c.) wird die echte Braut in einen Vogel durch eine in den Kopf gesteckte Nadel verwandelt: es sind 35 Märchen bei Arfert, meist aus Südeuropa stammend; die Geschichte hat hier Hand und Fuss: die falsche Braut, die die Stelle der echten einzunehmen wünscht, oder deren Mutter sticht der Braut (natürlich nicht dem Bräutigam) beim Frisieren die Nadel in den Kopf. Der Schluss ist dann gewöhnlich, dass der Bräutigam einmal zufällig den Kopf des Vogels streichelt, dabei den Kopf der Nadel entdeckt, diese herauszieht und dadurch den Vogel in die Geliebte zurückverwandelt. Hier aber ist, dadurch dass es sich um einen Vogel handelt, der Erzähler wieder entgleist, und zwar in die Geschichte

von der «verlorenen und wiedergewonnenen Schwanenjungfrau», die nach Rückerwerbung des Schwanengewandes (s. o.) in ihr überirdisches Vaterland, als welcher öfters der «Glasberg» gilt, zurückflieht und von ihrem irdischen Bräutigam dort mit vieler Mühsal aufgesucht werden muss (Köhler kl. Schr. I, 444 Anm. Cox Anm. 76. Panzer, Hilde-Gudrun S. 254 ff.). So ist hier aus der Durcheinanderwerfung von vier verschiedenen Erzählungsstoffen «fier baiser», «vergessene Braut», «unterschobene Braut», «Schwanenjungfrau» ein doch nicht ungefälliges Ganzes geworden. Aber man sieht, wie man irre gehen würde, wollte man der Erzählung als Ganzes eine einheitliche Deutung geben.

Das Sutermeisterche Märchen, von dem wir ausgegangen sind, und seine Quelle in den Alpenrosen hat einen Schluss, der von dem der übrigen bekannten Fassungen der Basler Sage abweicht. Während sonst immer die verwunschene Jungfrau als Schlange mit Frauenkopf erscheint, ohne sich überhaupt zu verwandeln, haben wir hier eine dreifache Verwandlung vor uns in Krokodil, Kröte und Ziegenbock. Das kommt daher, dass die unmittelbare Quelle der Alpenrosen (dass sie das ist, sieht man aus der Einführung der Betrunkenheit des Schneiders in der Einleitung), die Grimmsche Chronika, statt der Jungfrau mit dem Schlangenschwanz eine gewöhnliche Jungfrau eingeführt hat, die, sie mag noch so schreckliche Gebärden machen, doch nicht einmal einen Schneider zu erschrecken imstande ist. Der Dichter in den Alpenrosen hat nun in richtiger Empfindung einen neuen Schluss hinzugedichtet unter Benutzung jenes

andern, ihm aus einer der verbreiteten verwandten Sagen bekannten Tradition des « fier baiser », welcher gemäss sich das Mädchen in drei Tiere hintereinander verwandelt. Von diesen drei Tieren ist nur die Kröte recht sagengemäss, das Krokodil ist wohl an Stelle des älteren Drachen getreten. Der Ziegenbock kommt wohl irgend einmal vor als dämonisches Tier, als Vertreter des Teufels, ist hier aber offenbar gewählt, weil der Held der Erzählung ein Schneider ist und man gerade den Schneider mit dem Ziegenbock spottend in Zusammenhang zu bringen pflegt. Das geschieht meist in allerhand Spottverslein und es scheint mir in Rücksicht auf den Zweck dieser Studien nicht unangebracht, die betreffenden schweizerischen unter Beiziehung der des übrigen Deutschlands darauf hin zu untersuchen. Die Schweizer Verslein hat mir Gertrud Züricher aus ihren reichen Sammlungen zur Verfügung gestellt. Ich gebe nur die Hauptfassungen ohne Varianten und ohne Ortsangabe, da die Sammlungen noch nicht abgeschlossen sind.

Den Ausgang für diesen Spott, der schon zur Zeit des 30jährigen Krieges « eine alte Geigen und verlogene Ware » war (E. Otto, das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung S. 141. Aus Natur- und Geisteswelt 14. Leipz. 1900), hat man dabei zu nehmen von dem hölzernen Gestell, auf dem (wenn nicht dem Tisch) sitzend, die Schneider ihre Arbeit verrichten, welches Gestell in Fischart's Bienenkorb « Schneiderbock » heisst. Das DWB. IX, 1271 bringt nur den einen Beleg, doch ist der Ausdruck wohl weit verbreitet gewesen. Es ist deutlich gesagt in dem Schnadahüpfl 27 a. bei Blüml (s. u.), « in dem der Schneider den Rücken der Geiss als Werkstattbruggen » benutzt. Daher lag es nahe, von dem auf einem Bock grätschbeinig

sitzenden Schneider zu sagen, dass er den Bock «reitet», und darum sind die Verslein, die dieses behandeln, an den Anfang zu stellen:

1. Schnyder, we de ryte witt,
so sattle de der Bock,
nimm ne de bim Schwänzeli
u fahr de im Galopp.

Dabei ist schon der Hohn dadurch verstärkt, dass man sich den Schneider verkehrt reitend vorstellt, wie etwa Verbrecher zum Pranger geführt wurden, wie der Abt von St. Gallen in Bürgers Ballade «verkehrt statt des Zaumes den Schwanz in der Hand». Parallelen bei Blüml, Der Schneider im Vierzeiler Nr. 16. 17. (Ausseer u. Ischler Schnaderhüpfel Leipzig 1906). Simrock, Kinderbuch Nr. 433. 434. Uckermärkische Kindereime Nr. 25. (Zs. d. Ver. f. Volksk. VIII, 412). Eskuche, Siegerländ. Kinderlieder Nr. 180 (daselbst zitiert). Höhn, Siebenbürgisch-sächsische Kinderlieder S. 12 Nr. 104. A. Kopp, Ältere Liedersammlungen S. 96.

2. Schnyder, Schnyder mit dem Bock,
mach mer schnell e nöue Rock!
Schnyder, Schnyder mit der Ell,
Schnyder, Schnyder chunt i d'Höll.

Dass der Schneider in die Hölle kommt, ist breit ausgeführt in einer komischen Ballade (Erk-Böhme 1637). Wieder geht der Spott aus von den speziellen Verhältnissen der Schneiderwerkstatt, von der «Schneiderhölle», dem offenen Kasten des Schneiders unter seinem Sitz, in den er nach dem Volksspott die dem Besteller abzuliefernden Tuchreste verschwinden lässt (DWb. IV, 2, 1748. IX, 1273.*)

* Diese Vorwürfe macht den *schræter n* schon der Leutspriester zu Stein am Rhein, Konrad von Ammenhausen zu Anfang des 14. Jahr-

3. De Schnyder und sy Geiss
gönd mit enand uf d' Reis.
4. Der Schnyder uf der Stör
macht alles z'hinderfür,
er hocket uf emene Geissbock
und schnyderet amene Bratisrock.
5. Der Schnyder mit der Nadle
er sticht di Geiss i d's Bei
u wenn si afaht mäggele,
so springt der Schnyder hei.

Hier kommt noch das Motiv von der traditionellen Feigheit des Schneiders hinzu, der vor dem Meckern des eigenen Reittiers, das er mit der Nadel ins Bein sticht (statt wie ein rechter Reiter mit dem Sporn in den Leib), Reissaus nimmt. Die Vorstellung, dass der Schneider feige sei, beruht wohl darauf, dass sich gerade diesem Beruf, der keine grossen Körperkräfte voraussetzte, gerne die Schwächeren zuwandten, dass auch die sitzende Lebensweise die demselben Angehörigen oft körperlich herunter brachte und schwächlich aussehen liess. Das wusste man schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts, aber der eifernde Verfasser des didaktischen Gedichts «des Teufels Netz» aus der Gegend des Bodensees polemisiert 10523 ff. gegen diejenigen, die das schlechte Aussehen der Schneider ihrer sitzenden Lebensweise zuschreiben

---

hunderts. In der Form «Do e Läppli, dei e Läppli Ged em Chend scho wider e Fräckli» oder «Hie es Blätzli, dört es Blätzli, Das gibt dem Schatz es Unterröckli» kursiert es noch heute (Tobler, das Volkslied im Appenzellerlande S. 27. Stebler, Ob den Heidenreben S. 107), auch in Norddeutschland «Hi en Läppken, da en Läppken giet nog wuol en Kinnerkäppken» (aus Iserlohn in Firmenich, Germaniens Völkerstimmen III, 179; vgl. noch «Lauter Lappen giebt neue Kappen» bei Simrock, Die deutschen Sprichwörter. Frankfurt a. M. o. d. S. 287), aber schon im 18. Jahrhundert «Hier ein Läppgen, dort ein Käppgen, giebt dem Kinde auch ein Röckgen» (Höhn, Betrugslexicon, Coburg 1730. S. 342).

wollen, macht für dasselbe vielmehr ihr schlechtes Gewissen verantwortlich:

des nem man an in selben war:
si sind alleweg blaich und âvar.
das ist nit von übrigem sitzen:
si muossend alleweg sorgen und switzen,
man werd ir bübrîg innan:
das er denn nit möcht endrinnen,
er müst am strick erworgen.

Daher dann die vielen Verslein und Schwänke von der Dürre und dem geringen Körpergewicht des Schneiders. Und im Zusammenhang damit die von seiner geringen Courage (s. DWb. s. v. Schneidercourage), gegen welchen Vorwurf er dann mit um so ärgerer Prahlerei reagiert. Darum lässt man ihn vor einer Schnecke, ja vor einer Mücke, einem Floh das Hasenpanier ergreifen, lässt ihn eine Ziege (Hinkender Bote vom Jahre 1819), ja einen Krebs für einen Hirsch ansehen (Jeep, H. F. v. Schöneberg, der Verfasser der Schildbürger. Wolffenbüttel 1890. S. 22ff.), lässt ihn eines Kampfes mit Fliegen als «tapferes Schneiderlein Sieben-auf-einen-Streich» sich rühmen.

Aber die Vorstellung, dass der Schneider die Geiss mit der Nadel sticht, die auch vorausgesetzt wird in der Drohung gegen die bettelnde Ziege

6. Gybeli, witt Brot? Ha selber ekeis.
Schnyder, nimm d'Nodle und stich mer di Geiss.

worauf sie reagiert und er davon läuft, wurzelt wohl tiefer als in dieser allgemeinen Idee von einem Mangel an Mut. Schon früh wusste man von der Feindschaft zwischen Geiss und Schneider zu erzählen. Hans Sachs in seinem Schwank «Vrsache der feintschafft zwischen Schneider vnd der gais» (Sämtliche Fabeln und Schwänke des H. Sachs hg. v. E. Götze I.

Nr. 173. Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 110—117 S. 491) weiss auch einen Grund dafür anzugeben. Ein Schneider habe einstmals seinen Herrn beim Gewandanfertigen betrogen und dieser ihm dafür die Strafe diktiert, « das er ihm solt ain ganczes jar ain gais halten in seinem haus. » Der Schneider tötet nun die Geiss, indem er ihr eine Nadel in den Kopf sticht, will sie dann nachts in den Stadtgraben werfen und vorgeben, dass sie sich selbst darin zu Tode gefallen habe. Da er das aber zu tun unternimmt, verwickelt sich das Horn der toten Geiss in seinem Gewand und zieht ihn mit sich im Fall hinunter, so dass er unten tot anlangt:

« die dot gais zv ainer rach
Hat den lemting schneider vmbracht.
Das wundert iderman vnd lacht.
Seither sind die schneider der gais
Von herzen feint, wie man den wais

und, setzt die Druck-Redaction hinzu (Hans Sachs, hg. v. A. v. Keller IX. S. 278. Bibl. d. litt. Vereins CXXV.).

Dergleichen widerumb auch seindt
Die geiß auch den schneyderen feindt,
Meckern die an, bald sie die sehen,
Und thund ihn auch nicht geren nehen
Und förchten noch vor ihn der hawt.

Aber auch diese Geschichte, wohl auf einer wahren Begebenheit basierend, ist sicher erst später mit der traditionellen Feindschaft in Beziehung gesetzt worden. Auch die Erklärung, dass die Schneider, geärgert über das Vexieren mit der Geiss auf das Tier selbst eine Feindschaft geworfen hätten, genügt kaum. Wenden wir uns zunächst einer anderen Gruppe von Versionen zu und suchen wir von diesen aus vielleicht der Erklärung näher zu kommen.

Indem man das « reiten » obscön nahm, konnte man von einem geschlechtlichen Verkehr des Schneiders mit der Ziege sprechen; vgl. Blüml Nr. 1. 3. 11. Mittler, Deutsche Volkslieder Nr. 1534. Magyarische Reigentanzlieder Nr. 14 (Anthropophyteia II, 129). Man konnte die Geiss als seine Frau, seine wirkliche Frau als Geiss, ihn selbst als Bock bezeichnen. Der Spott ist nicht fein; aber dasselbe wird einer ganzen Nation, den Italienern (« Katzlmacher » aus « Kitzlmacher ») von den Österreichern nachgeredet, im 17. Jahrhundert den Spaniern (DWb. IV, 1, 2803), ähnliches den Bayern von den Tirolern (« Boafokchen » aus « Beafokchen ») und den Schweizern (« Kueghyer ») von den Schwaben (Much, Sievers' Beiträge zur Gesch. d. deutsch. Spr. u. Litt. XVII, 223 f.). Von den Schneidern gilt er schon im 15. Jahrhundert, da sie Michael Beheim « Geißbuoler » nennt (DWb. a. a. O.)

7. Hinder em Hus im Geißestall
het der Schnyder sys Hochzytmahl.

8. De Schnyder und si Frau,
die chüechled uf ere Welle Strau.
D'Welle Strau brünnt,
d'Chüechlipfanne rünnt,
der Ankehafe het es Loch.
Giri, giri, Geißbock,
wärist du daheime ghockt!
D'Geiß gaht i Lade
und stihlt dem Schnyder de Fade.
Der Schnyder nimmt de Bögelstei
und schlad der Geiß de Bei ezwei.
D'Geiß macht mä!
De Schnyder seid « Gält, 's hed di geh! »
D'Geiß seid « ja,
du bist e wüeste Ma ».

Dieser Spott stammt aus einer Zeit, da das Schneiderhandwerk seinen goldenen Boden verloren hatte. Der Schneider erscheint hier als der ärmste und niedrigste unter den Gewerbetreibenden, der eine Art Zigeunerwirtschaft führt. Ja er sucht den Zigeunern sogar ihr berühmtes Kunststück, auf einem Heustock ohne Gefahr Feuer zu machen (vgl. Erk-Böhme, No. 1585 und meine «Zwergensagen der Schweiz» S. 27) abzugucken, freilich mit schlechtem Erfolg. Die ganze lustige Bohême kann man aber erst begreifen, wenn man weiss, dass unter der «Geiss» die Frau des Schneiders gemeint ist: Sie ist es, die, als in der verlotterten Wirtschaft Kuchenpfanne und Butterfass sich als löcherig herausstellen, auf die geniale Idee kommt, die Schäden zu flicken, indem sie die Geräte — zusammennähen will, wie die «dumme Liese» in dem bekannten Lied (Kopp, Ältere Liedersammlungen, S. 40ff., Erk-Böhme Nr. 1741) den gleichen Schaden mit einem Bund Stroh verstopfen soll. Deswegen will sie aus der Werkstatt ihres Gatten Faden stehlen, was aber der gestrenge Herr übel nimmt, worauf sich eine lustige Prügelei entwickelt. Darum ist «Ma» in dem Ausruf der Geiss «Du bist e wüeste Ma» als «Ehemann» zu fassen, darum kann in andern Verslein für die Geiss direkt die Frau eintreten, darum kann anderwärts die Geiss auch wie ein Mensch ihrerseits mit dem Bügelstein werfen.

Aber wieder haben wir hier den Kampf des Schneiders mit der Geiss. Und vielleicht sind wir hier dem Ursprung am nächsten; denn wenn man den Schneider *geizrîter* im obscœnen Sinne nennen mochte, so konnte das Wort andererseits auch einen bedeuten, der mit der Geiss ein Turnier ausfocht. Den gleichen Doppelsinn hat «Katzenritter»: einerseits einen, der *die katzen rîtet*, sodomitischen Umgang mit der Katze

pflegt (DWB. s. v.), andererseits denjenigen, der einen jener seltsamen Beisskämpfe zwischen Mensch und Tier zur Belustigung von Zuschauern mit der Katze aufführt (s. Schär, Die altdeutschen Fechter und Spielleute, Strassburg 1901, S. 44 ff.).

9. De Schnyder und sy Frau
sitzed uf ere Welle Strau,
d'Welle Strau brünnt,
der Ankehafe rünnt
und Chüchlipfanne het es Loch:
Gybeli, Gäbeli, Geißbock!

10. Der Ankehafe rünnt,
der Ankehafe het es Loch:
Gyri gyri Geißbock!
De Geißbock gad zum Schnyder i Lade
und stilt dem Schnyder Fade.
Da nimt der Schnyder an Güllestei
und schlat der Geiß es Bei azwei.
Da macht d'Geiß «mä mä». —
«Gelt, es hed di gge?»

11. De Schnyder und sy Geiß
gönd mit enand uf d' Reis.
De Geiß nimt e Chiselsta
und wirft em Schnyder e Loch i's Ba.
D'Geiß macht «mä!
Gel, Schnyder, jetzt het's di ggä?»

12. Der Schnyder mit der Stumpescheer
haut der Geiß de Rigel eweg:
d' Geiß macht «me!
Schnyder, ganz eweg!»

13. Der Schnyder mit der Scheer
haut gar ungefähr,
haut der Geiß das Wädeli ab
und gumpet hin und her.

14. Der Schnyder und sy Frau,
die tanzen uf em Strau;
der Schnyder nimt es Nudelbrett
und schlat der Frau es Bei eweg.

Vom Tanze des Schneiders mit der Geiss (denn um diese handelt es sich ja hier) wissen auch andere Traditionen zu berichten, vor allem eine Basler Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts, die ich wegen ihrer Schweizer Provenienz hersetzen will: «Zu Basel haben die schneider, wie andere handwerk, auch ein schön zunfthauß, zu Rom genannt, darauff hielt einer vor jaren seinen ehrentag oder hochzeit. Weil nun die schneider nit gern leiden, daß man sie mit der geiß vexieret, ließ sich doch diß einer, dem wol mit schalckheit war, nit anfechten, und wie der tantz am besten was, bringt er auff den saal ein wiße geiß mit schelnbanden umb den halß und schenckel geschmückt, mit solcher listigkeit, das es niemand gewar mocht werden wer es gethan hette. Als aber die trummen, daß hin und wider hüpffen der geiß ungewont, und sie vom getümmel verirrt war, sprang sie mitten unter die tentzer und schrey nach irer stim «Meeeeeeister, meeeeeister, hat ir mir die hosen gepleeeetzt?» Die knaben wurden entrüst, fragten und sůchten fleissig den yenigen, so die geiß dahin bracht, kondten aber niemand deß in der warheit bezüchtigen. Ir einstheils wolten die geiß todt haben, das achteten die andern für tyrannisch; dise wolten sie zum fenster hinaußwerffen, yene den tantz aller ding underwegen lassen, darwider abermals andere ire meinung sagten: was die geiß darzů köndt, daß sie darhin getragen were? solten sie denn irenthalben gar vom tantz abstehen, wer spöttisch und würd yedermann sagen, ein geiß allein hett ein gantzen hauffen schneider verjagt. Also

tantzten die Heinen fürter so lang sie gůt daucht, und die geiß mit inen.» (Kirchhof, Wendunmut I, 278).

15. Der Schnyder mit der Geiß,
er weist nit, wie si heisst.
Er bint si an es Ofestüdli
und git ere tusig Chläpf ufs Füdli
dänn macht si määgg.

Der Schneider weiss nicht, wie seine Frau heisst, sonst würde er sich in keinen Streit mit ihr einlassen. Wir aber wissen, wie sie heisst, das verrät uns ein Aargauer Kinderlied (Rochholz Nr. 278), nämlich «Heimlifeiss heisst mi Geiss», d. h. «voll heimlicher Tücken».

16. Der Schnyder uf der Geiß,
er weiß nüd, wie-n-er heisst.

Eine verstümmelte Variante des vorigen.

17. Myggeli, myggeli,
Bohnestyggeli!
Gang i Lade
u chouf der Fade!

d. h. «Geiss, Geiss, Bohnenwerferin! (entstellt aus «stückeli» von «stucke» werfen, Martin und Lienhardt II, 586?), stiehl nicht den Faden deinem Mann, sondern kaufe ihn», unter Beziehung auf die obige Geschichte.

18. Der Schnyder mit der Scheer,
er meint er syg e Heer,
er meint, er syg e Landvogt,
und isch doch numme-n-e Geißbock.*

Die Hoffart des Schneiders wird hier gegeisselt gerade im Zusammenhang mit seiner oben besprochenen Armut, denn mit dem Stolz des Armen, dem «Bettelstolz», hat das Volk kein Mitgefühl. Darum sagt

* Die beiden ersten Verse auch Simrock, Sprichwörter S. 494.

schon Jesus Sirach XXV, 3. «Drei Stücke sind, denen ich von Herzen feind bin, und ihr Wesen verdriesst mich übel: Wenn ein Armer hoffärtig ist und ein Reicher gerne lügt und ein alter Narr ein Ehebrecher ist»; vgl. dazu Voigts Anmerkung zu Egberts v. Lüttich Fecunda ratis I, 479. Vor allem ist es der arme Flickschneider, dem der Spott gilt, der die ganze Woche keine Bestellung bekommt, aber gerade über den Sonntag was zu tun kriegt, so dass er sogar auf sein ärmliches Sonntagsvergnügen verzichten muss:

19. De Schnyder mit der Stumpescher,
er lauft de ganze Tag umher.

20. De Schnyder mit der Stumpescheer,
de gaht di ganzi Woche leer:
am Sunntig tuet er d'Hose büetze;
am Mendig tuet er d'Geiße hüete,
am Zystig macht er määg.

Der Vergleich des Ziegenkots mit den Bohnen ist schon uralt: von *fabae caprini fimi* spricht schon Plinius, hist. nat. 19, 185. Vielleicht stammt er aus dem Lateinischen durch Vermittelung des Studentenwitzes des Mittelalters. Aber sein rechtes Vergleichsobjekt bekam er doch erst, als der Kaffee nach Europa kam. Dass dann der Vergleich zugunsten des Morgengetränks des armen Schneiders umgekehrt wurde, versteht sich von selbst:

21. D'Geiße mache Bohne,
d'Schnyder läset's uf,
si deeret's a der Sunne
und mache Gaffi drus.

22. D'Geiß goht berguf,
de Schnyder hocket hinde druf.
D'Geiß machet «me!
Schnyder, gang eweg!»

D'Geiß schyßt Bohne,
de Schnyder liset's uf,
bhalt's bis am Morge
u machet Kafi drus.

23. De Schnyder mit der Stumpeschär,
er gaht di ganzi Wuche lär;
am Sundig tuet er d'Hose büeze,
am Werchtig tuet er d'Geiße hüete.
D'Geiße schyßet Böhnli,
de Schnyder liset's uf,
er teret's uf em Öfeli
und machet Kafi drus.

24. De Schnyder mit der Geiß,
er weiss nit, wie si gheißt.
Er bindt si an es Ofestüdeli
und git ere es paar tusig Chlepf ufs Füdeli.
D'Geiß machet megg,
de Schnyder rennt ewegg.
D'Geiß schyßet Bönerli,
de Schnyder liset's uf,
teret's uf em Öfeli
und machet Kafi drus.

Aus fast allen bisher erwähnten zusammengeflickt ist ein längeres Gedicht, das Rochholz mitteilt, das aber so in einem Zuge kaum von einem Kinde hergesagt werden wird; doch enthält es auch einige Züge, die uns bisher noch nicht begegnet sind:

25. Der Schnyder mit der Scheer
lauft die ganze Woche leer:
am Sunntig mueß er d'Hose büetze,
am Mäntig der Geiß es Mul verbüetze;
am Zystig bindt er's a's Ofestüdli
und git ere en Dätsch uf's Füdli;
denn goht's bis uf die Mittwuche,
do steckt ere d'Nasen i d'Tischtrucke;

am Donstig möcht er gern ryte,
die Geiß mag's nonig verlyde;
am Frytig sattlet er d'Geiß
und goht mit ere uf d'Reis
und seit «du bist e Geißbock
und meinst, du sygest en Landvogt.
Gimmer was d' mer schuldig bist,
hunderttusig Chrone!»
Da wirft die Geiß e Bohne
und seit em «Meggmeremeh,
gelt, Schnyder, i ha der geh?»
Es springt die Geiß de Berg uf,
de Schnyder springt ere noh;
die Geiß hebt der Wadel uf,
de Schnyder isch nümme do.
Es chunt es Müsli 's Bergli ue
und loht es Cheigeli fahre,
do lyt der Schnyder hintezue
mit Nadle und mit Fade:
«Ach lieber Schnyder, stich mi nit,
ich muss di uf d'Hochset lade».

Die Beschäftigung während der einzelnen Wochentage ist hier pedantisch durchgeführt; zu «Mittwoch» vgl. Züricher Kinderlied und Kinderspiel im Kanton Bern Nr. 444 «Hüt isch Mittwuche, Stoß die Nasen ine Tischtrucke». Mit dem Schluss vergleicht bereits Rochholz mit Recht einen samländischen Vierzeiler aus Firmenichs Völkerstimmen III, 111

De Bock de leep dem Barg hönnop,
He leet sien Närschke blöcke.
Da leepen emm alle Schnieders na
Mött Nadel, Tweern on Plöcker.

Ursprünglich nicht hierher gehörig, aber doch wohl ab und zu hierher bezogen und jedenfalls der Vollständigkeit halber hier zu besprechen, ist endlich ein Verslein, das die Kinder im Züricher Wehntal

singen, wenn sie eine *Schnydergeiss,* d. i. dort eine Ruderwanze (hydrometra oder notonecta) sehen (Schweiz. Id. II, 464):

26. Schnydergeiß!
mach mr d'Suppe nit so heiß,
mach mr d'Suppe nit so räß,
oder i schlah dr d'Hand i's Gfräß!

In andern Gegenden des Kantons Zürich (Frischental, Stallikon) singen sie, wie mir Frl. Züricher mitteilt, etwas abweichend:

Schnydergeiß, Schnydergeiß!
mach mer d'Suppe nit so heiß,
nit so räß und nit so sur,
oder i gibe der d'Hand i's Mul!

aber aus ihrer Aufzeichnung geht nicht hervor, ob sie ebenfalls die Ruderwanze damit ansingen oder bei welch anderer Gelegenheit es gesungen wird. Es ist nicht unmöglich, dass es wie das verwandte aargauische (Rochholz allemann. Kinderlied S. 329)

Thalemer Geiß!
mach mer d'Suppe nit so heiß,
mach mer d'Suppe nit so sur,
oder i gib der e Hämpfli-Fur!
mach mer d'Suppe nit so räß,
oder i schloh der d'Hand i's Gfräß!

beim Suppenblasen gesagt oder wie das niederösterreichische «Schnaidagoas, Moch d'Supm hoas; Di Supm hod si obrend, Da Schnaidar is davogrend» (J. Wurth, Kinderreime und Kinderlieder aus Niederösterreich. Der Volksmund, hg. von F. S. Krauss. IV. Leipzig 1906. S. 93. Nr. 1; vgl. noch Nr. 5 und Blüml a. a. O. Nr. 67), wirklich zur Verspottung der Schneider verwendet wird, während mir beim Ulmer «Schneider-

geiss Macht d'Suppe heiß, Sitzt unterm Tisch Macht Flederwisch » (Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon IV, 303) die Art des Gebrauchs ebenfalls unbekannt ist. Aber dass die Wehntaler Anwendung die ursprüngliche sei, ist wohl anzunehmen.

Was hat es nun aber für einen Sinn, wenn man die Ruderwanze bedroht für den Fall, als sie die Suppe zu heiss kochen sollte? Hilft es uns etwa weiter, dass wir in Schwaben mit « Schneidergeiss » die Libelle, aber auch die Schneeflocken (Laistner, Nebelsagen S. 226. 236) bezeichnet finden? Doch insoweit, als wir vermuten können, dass wir es auch hier mit einer meteorologischen Erscheinung zu tun haben, die man sich durch ein Luft- oder Erdgeistchen, das sich in einem Insekt verkörpert (Laistner a. a. O.), hervorgerufen denkt. Und da liegt es am nächsten an den Nebel zu denken, den man sich in den verschiedensten Gegenden Deutschlands als durch das Kochen von Erd-, Luft-, Sumpfgeisterchen entstanden denkt (Laistner a. a. O. S. 15 ff. 244). Diese Wahrscheinlichkeit wird sehr erhöht, wenn wir die Nebelsegen vergleichen, mit denen nach Bühler, Davos (Nachweis von Frl. Züricher) der Nebel bedroht wird:

Bränte, Bränte! flieh in as Tobal,
oder i schlan tär dä Grind ab (I, 342)

oder

Bränte, Bränte brälli!
Gang in Hanter Tälli!
dert hanget di Vattar und Muattar uf
an einem Gitzichämmi, (I, 312)

d. h. an einem « Geissdarm », wohl weil der Nebel selbst als « Gitzi », d. i. Ruderwanze (Tschumpert, Versuch eines bündnerischen Idiotikon S. 600), gedacht wird.

Ein entfernter Nachklang dieser Nebelbeschwörung, undeutlich geworden durch Vermischung mit einem andern Kinderverslein ist das schon in des Knaben Wunderhorn aufgenommene, aber auch jetzt noch verbreitete

27. Hau di nit, brönn di nit,
d'Suppen isch heiß!
Schnyder, wenn d'ryte witt,
sattle dy Geiß!

das uns wieder auf das erste, von dem wir den Ausgang genommen haben, zurückführt. Ich habe von diesem Ausgangspunkt aus die eine Gruppe der Schneiderspott-Verslein von Schneider und Geiss zu beleuchten versucht. Doch will ich noch eine volkstümliche Erklärung nicht übergehen, die die Neckerei des Schneiders mit der Geiss in Zusammenhang bringt mit der Belagerung Rheinfeldens durch die Schweden: ein Schneider habe (in Nachahmung einer schon aus der Antike bekannten Kriegslist) die Schweden zum Abzuge bewogen, dadurch, dass er mit der Haut eines Ziegenbocks bekleidet auf den Wällen der Stadt herumhüpfte und dadurch den Belagern eine reichliche Versorgung der Stadt mit Proviant vorspiegelte (Die Schweiz. 1862. V, 375 bei Herzog, Schweizersagen. Aarau 1882. II, S. 232. Nr. 230).

Ich habe oben eine Reihe von Schweizer Sagen zusammengestellt, die von einem Schatz handeln, der von einer in einen Drachen verwandelten Jungfrau behütet wird. Noch viel zahlreicher wären die Sagen, in denen nur von einer gespenstischen Jungfrau oder nur von einem Drachen die Rede ist. Nun liegen ja sowohl die natürlichen Schätze der Berge als auch

die von Menschen verborgenen oder den Toten als Beigabe in den Grabhügel gelegten im Innern der Erde. Dort aber denkt man sich, wenigstens durch lange Zeiträume und auf weiten Gebieten, den Aufenthalt der Verstorbenen. So ist es denn wohl begreiflich, wenn man einer toten Jungfrau die Bewachung dieses Eingangs ins Totenreich aufträgt. Dass man sich das Totenreich mit grossen Toren verschlossen vorstellt, zu deren Eröffnung bestimmte Schlüssel notwendig sind, hat unlängst W. Köhler (Arch. f. Religionswissensch. VIII, 214 ff.) gezeigt; von da aus ist auch die Bezeichnung dieser weiblichen Gespenster als «Schlüsseljungfrauen» und der Wert, der auf die Erlangung dieser Schlüssel gelegt wird, zu verstehen. Natürlich sind unterirdische Schatzgewölbe auch wirklich mit Schlüsseln verschlossen gewesen, aber diese Schlüssel haben vielfach etwas magisches, vgl. die «Springwurzel», die das Innere der Berge erschliesst, und die Blumennamen «Schlüsselblume» und «Himmelsschlüssel».

Aber auch Schlangen finden wir als Wächter des Totenreiches. So in dem altchristlichen «Hymnus der Seele» (Arch. f. Religionswiss. VIII, 173), mit dem die Sagen von dem von einer Schlange umgebenen und behüteten «babylonischen Reich» (Z. f. deutsch. Alt. 44, 332 ff. 336) zusammenhängen; auf die gleiche Vorstellung bei den alten Egyptern hat Reitzenstein (Arch. a. a. O. 178) hingewiesen; der Midgardsormr wird, ehe er als Okeanos gefasst wurde, die Welt der Lebenden und der Toten geschieden haben; den Garten der Hesperiden bewacht eine Schlange u. s. w. Man kennt den Parallelismus, den Naturvölker zwischen dem Lauf der Sonne und dem Leben des Menschen finden: es läge daher nahe, Übertragung von dem über die ganze Welt verbreiteten Mythus vom Ver-

schlingen des Sonnenheros durch den Drachen des Weltmeers oder der Finsternis (s. zuletzt Ehrenreich, die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker. Berlin 1905. S. 53) anzunehmen und in Natursymbolik den Ausgangspunkt zu suchen. Aber sollte nicht auch hier die Reise der Seele ins Jenseits und ihre Wiedergeburt das Primäre gewesen sein, sofern nicht die Annahme selbständiger Entwicklung hüben und drüben vorzuziehen ist? Denn auch bei der Geburt des Menschen treffen wir die Schlange an, und hier werden wir auf ein ganz anderes Gebiet urzeitlicher medizinischer Anschauung geführt.

Ein Lukianscholion (Dieterich, Mutter Erde, Leipzig und Berlin 1905. S. 46) berichtet von einem antiken Brauch, zur Erzeugung der Fruchtbarkeit der Felder und der Menschen in einen Erdschlund die Abbilder von Schlangen und von menschlichen Phallen zu werfen. Unbefangene Überlegung wird in der Schlange hier das weibliche Gegenstück zum Phallus d. i. die Abbildung der Gebärmutter sehn. In Deutschland wird dieselbe als Kröte vorgestellt und bei Gebärmutterleiden vielfach Kröten geopfert (Höfler, Krankeitsnamenbuch, München 1899. s. v. Höppin, Kröte, Mutter; Andree, Votive und Weihegaben des kathol. Volks in Süddeutschland. Braunschweig 1904. S. 129 ff. Tafel 21—24); aber am wahrscheinlichsten ist mir, dass die Kröte hier an Stelle des ältern « Unke » getreten ist*, das sowohl Schlange als Kröte bedeuten konnte. Denn « noch immer liegt keine befriedigende Erklärung darüber vor, weshalb gerade die Krötengestalt an die Stelle des Uterus getreten sei. Dass er ein Tier sei,

* «Unke» für Gebärmutter kann ich wohl nicht nachweisen, wohl aber das abgeleitete «Unker» für Phallus (Schmeller-Frommann, Bayer. Wb. I, 112) das jenes voraussetzt.

behauptete die uralte abergläubische Überlieferung; warum aber eine Kröte?» (Andree a. a. O. 133); dass «die Kröte oberflächlich einem dicken, platten Uterus gleiche», ist doch erst ad hoc erfunden. Wohl aber kann man die Eingeweide gut mit einer Schlange vergleichen; und wenn man bedenkt, dass einerseits Magenschmerzen auch bei Männern der Bärmutter (s. Höfler s. v.) zugeschrieben, anderwärts bei Magenschmerzen Schlangen geopfert wurden (Andree, S. 156, Figur 140), endlich der Aberglaube herrscht, dass, «wenn eine Schlange einer Schwangern entgegenkommt, so missgebäret sie; begegnet sie ihr aber, wenn sie im Gebären ist, so befördert's die Geburt», und Bestandteile von Schlangen bei Mutter- und Geburtsbeschwerden besonders häufig als Heilmittel angewendet zu werden pflegen (Jühling, die Tiere in d. deutsch. Volksmedizin alter und neuer Zeit. Mittweida o. I. S. 158 ff.), wobei freilich der abgestreifte Schlangenbalg als Symbol der Wiedergeburt eine wohl posthume grosse Rolle spielt, u. a. m. — wenn man alle diese Momente in Betracht zieht, so wird man nicht zweifeln, dass man hier ein Stück urzeitlicher Anatomie vor sich hat, in welcher der Uterus von den übrigen Eingeweiden nicht geschieden war*, genauer gesagt, in der man sich den Fötus vor der Geburt in den Eingeweiden eingeschnürt dachte, aus denen er erst herausgewickelt werden musste. Auf dieselbe Anschauung führen uns aber eine Reihe von andern Beobachtungen:

«Es kommen drei Jungfrauen aus Osterlands Dorf: die eine kann Gold spinnen, die andere die Bärmutter binden, die dritte legt sie in die rechte Lage» so

* Auch Vulva und Uterus werden etwa zusammengeworfen, so in dem mhd. Schwank «der weisse Rosendorn» (Gesamtabenteuer Nr. 53), wo man Zeile 210 die Vulva «vür ein kroten» hält.

lautet ein norwegischer Geburtssegen bei Bang, Norske hexeformularer og magiske opskrifter. Kristiania 1901—1902. Nr. 240 a. «Wenn eine Kuh eine Fehlgeburt getan hatte, so waren da drei heilige Jungfrauen, die Mitleid hatten mit der Kuh: die eine spann, die andere wand und die dritte legte die Geburt in die rechte Lage» (ib. S. 138, Anm. 1). «Unser Herr Jesus und Sanct Peter giengen auf dem Weg; da trafen sie drei Schwestern, die kamen von Osten und reisten nach Westen: die eine band, die andere wand und die dritte setzte die Mutter wieder in den vorigen Stand» (ib. Nr. 243). «Ich ging auf dem Wege, da trafen mich drei Jungfrauen: die eine spann, die andere band, die dritte war Jungfrau Maria, die legte die Mutter in ihre Lage» (Nr. 244). Sollte man noch im Zweifel sein, was das Spinnen, Winden und Binden mit der Bärmutter zu tun hat, so vergleiche man No. 242: «Drei Schwestern gingen in jenem Tal: da fanden sie einen Knäuel. Die eine fand, die andere band und die dritte band Magen und Mutter.» Hierher gehört aus Deutschland ein früher nicht verstandener Segen: «Es gingen drei Jungfern en hohlen Weg; die erste nahm das Runde, die zweite nahm das Trull, die dritte drückt es nieder, dass es nicht komme wieder» (Ebermann, Blut- und Wundsegen in ihrer Entwickelung. Palästra XXIV. Berlin 1903. S. 92). Es handelt sich deutlich um einen Segen gegen die «aufsteigende Mutter». Vom Spinnen und Winden ist hier nicht mehr die Rede, hingegen oft in den vielen andern bei Ebermann besprochenen Segen, die sich ihrer ursprünglichen Bestimmung ganz entfremdet haben und die den Übergang bilden zu dem Kinderlied vom «Ryti Rössli», über das vor kurzem Frl. Züricher so instruktiv gehandelt hat, und das mir jetzt auf einen solchen Geburtssegen zurückzugehen scheint.

Man hat diese Lieder und Segen schon lange mit den drei Nornen in Zusammenhang gebracht und Bang hat den betreffenden Abschnitt seiner grossen Sammlung S. 136 « De tre Norner og Fröya-Maria » überschrieben. Mit Recht und mit Unrecht. Mit Unrecht deshalb, weil man nicht die Möglichkeit und in diesem Falle speziell die Wahrscheinlichkeit ausschliessen kann, dass diese Segen spät antiken nachgebildet sind. Mit Recht sagt Reitzenstein, Poimandres, S. 303, dass wir « die Nachwirkungen der in den Papyri enthaltenen Zauberformeln auf Orient und Occident nicht nur durch anderthalb Jahrtausende, sondern vor allem weit über den Bereich des eigentlichen Zaubers hinaus verfolgen können . . . . Die Geschichte des Zaubers lehrt uns am besten, wie stark das Judentum von dem umgebenden Heidentum beeinflusst wurde, sie lehrt aber auch, wie viel von diesen Einflüssen zum teil durch die Vermittlung des Judentums, auf das Empfinden der breiteren christlichen Volksschichten weiter wirkte ». Schönbach, Zeugnisse Bertholds v. Regensburg zur Volkskunde, S. 124 ff. (WSB. CXLII. 1900) scheint der Ansicht zu sein, dass nur eine dritte Gruppe von Besegnungen, in der « nur das gesprochene oder geschriebene Wort » wirkt, « Einleitung oder Rahmen » überhaupt nicht vorhanden sind, hier einzureihen wären: « ihr Stammbaum reicht weit über die griechisch-römische Bildung in das Altertum des Orients zurück.» Seine erste Gruppe aber, die « besteht in der Erzählung eines Vorgangs, deren Schluss eine Besprechung oder Beschwörung bildet, die damals in erwünschter Weise gewirkt hat » — diese hält er für unmittelbar oder mittelbar (letzteres im weit überwiegenden Masse) heidnisch-germanischen Ursprungs. Aber es genügt einen Papyrussegen wie den, wo Christus der Migraine begegnet

die auszieht dem Menschen Kopfweh zu bringen, und sie in die Wüste bannt (Reitzenstein a. a. O. 299 f.), oder den S, 297 f. abgedruckten « ich beschwöre euch bei dem Erzengel Michael, der der Behexung begegnete; und er fragte sie: « wohin gehest du und wohin reisest du? » und sie sagte ihm « ich gehe um die sieben Quellen der Wasser zu verschliessen, das Getreide zu verbrennen und die Asche zu verstreuen, Sehnen und Knochen zu zerreiben, das Mark zu dörren, usw.», worauf sie Michael beschwört, dass sie das nicht tue — es genügt einen solchen mit einem der bei Ebermann a. a. O., S. 88 besprochenen lateinischen und deutschen zu vergleichen, um sich vom Gegenteil zu überzeugen.

Man wird also schon in Schönbachs erster Gruppe zwischen solchen unterscheiden müssen, die auf germanische und solchen, die auf antike Vorbilder zurückgehen; man wird die Selbständigkeit der erstern nicht ganz in Abrede stellen: die Existenz von Zaubersprüchen in indogermanischer Vorzeit, ja ein bestimmtes Ritual bei ihrem Hersagen (Arch. f. Religionswiss. IX, 197 ff., Kögel, Gesch. d. deutsch. Lit. I, 78), scheint mir festzustehen, obwohl man aus Übereinstimmungen zwischen indischen und germanischen Besegnungen nicht mehr mit der Sicherheit, wie es noch Kögel a. a. O. nach Kuhns Vorgange getan hat, auf uridogermanische Provenienz des einzelnen Segensspruches schliessen wird: denn wenn, wie uns egyptische und antike Märchen lehren, schon in so früher Zeit auf weitesten Wegen Märchen gewandert sind, warum sollten das nicht auch Zaubersprüche (und Rätsel) getan haben? Wir werden heutzutage, nach den manigfachen Entgleisungen, zu denen der Wunsch, die indogermanische Vorzeit farbig auszugestalten, geführt hat, nicht mehr so leicht Urverwandtschaft an-

nehmen, wenn wir nicht direkt « genötigt sind » widerwillig genug eine Entlehnung zuzugeben, sondern wir werden die Entlehnung als das an sich wahrscheinlichere vorziehen, wenn nicht zwingende Gründe für Urverwandtschaft sprechen oder nicht, was immer in Betracht zu ziehen ist, zufällige Übereinstimmung möglich ist. Wir werden aber bei dem Segen von den drei Schwestern für letzteres die formale Ähnlichkeit zu gross finden und deshalb Rückgehen auf eine gemeinsame griechisch-orientalische, nicht urindogermanische Quelle annehmen, wenn wir sie mit den von Ebermann a. a. O. S. 83, Usener Rhein. Mus. f. Philol. 58, 12 besprochenen lateinischen Segen, deren ältester aus dem 5. Jahrhundert n. C. stammt, zusammenhalten: « Drei Schwestern wanderten, die eine wand, die andere schaute, die dritte löste.» « Drei Jungfrauen hatten einen Marmortisch in des Meeres Mitte gestellt; zwei flochten, die dritte flocht wieder auf; wie dies niemals vollendet ist, so möge N. N. nie das Bauchgrimmen kennen? » « Es stand ein Baum in Mitte des Meeres, daran hing ein Eimer voll menschlicher Eingeweide; drei Jungfrauen giengen herum, zwei banden, die eine löste.» Dass Bauchgrimmen für die Geburtsschmerzen eintritt, stimmt mit unsern oben gemachten Beobachtungen.

Wie dem immer sei, jedenfalls bezeugen uns diese Sagen eine Vorstellung von Geburtsgöttinnen, die durch Spinnen (natürlich nicht mit dem Spinnrad, sondern mit Spinnwirtel oder Spinnhaken auf möglichst primitive Weise; s. Montelius, Kulturgeschichte Schwedens, S. 19 f.) und Binden und Winden die Geburt verknaulen, was die mit ihr verbundenen Schmerzen erzeugt, dann aber (gewöhnlich nur eine von ihnen *)

* Wie auch bei den Griechen eine schmerzenbringende Eileithya der gürtellösenden gegenübersteht.

das Gebundene wieder lösen, die Geburt ans Licht bringen. Deshalb muss in sympathetischer Magie bei den verschiedensten Völkern alles um die Kranke befindliche gelöst, darf kein Knoten in ihrer Umgebung geduldet werden, um die Geburt zu befördern, weil man sich eben den Fötus in die Gebärmutter resp. die Eingeweide eingeknotet denkt (vgl. Ploss, d. Weib in der Natur- u. Völkerkunde II[6], 257 ff., 266 ff.). Deshalb kann man schliesslich doch mit Recht diese Segen, wenn auch nur mittelbar, mit den Nornen zusammenbringen. Sie zeigen uns eine Auffassung des Spinnens der Geburts- und Schicksalsfrauen (und Moiren wie Nornen sind erst das eine, dann das andere), die einen weit ursprünglicheren Eindruck macht, als die vom Spinnen des Lebensfadens und ähnliche Symbolik.*

Mit der Auffassung der Eingeweide als Schlange kann es dann zusammenhängen, wenn die Tychai, die Schicksalsgöttinnen, in der Mithrasliturgie schlangengesichtig vorgestellt werden (Dieterich, Eine Mithrasliturgie. Leipzig. 1903. S. 12. 71). Auch mancher andere antike Schlangenmythus mag sich hier erklären, bei dessen Deutung man sich begnügt die Schlange als «chthonisches» Tier aufzufassen. Ist dafür aber wirklich der einzige Grund, dass die Schlange auf der Erde kriecht? Oder ist sie nicht etwa das chthonische Tier, weil die Erde eine grosse «Mutter» ist? Ist Asklepios etwa ein alter Geburtsgott?

Auf hierher gehörige volkstümliche Tradition, die er ja sehr wohl kennt, dürfte auch die frivol gewendete Geschichte zurückgehen, die Cyrano de Bergerac in

* Auch unser *werden* d. i. «geboren werden» ist eigentlich «gedreht werden», passivisch gebrauchtes *vertere;* vgl. gotisch *bimaitan* «beschneiden» und «beschnitten werden» als Beispiel für diesen passivischen Gebrauch eines Aktivs.

seinem « Voyage dans la lune » (s. Dübi, Cyrano de Bergerac. Bern 1906, S. 116) vorbringt: « vous saurez donc qu'après qu'Ève et son mari eurent mangé de la pomme défendue, Dieu pour punir le serpent, qui les en avait tentés, le relégua dans le corps de l'homme, il n'est point né depuis de créature humaine qui, en punition du crime de son premier père, ne nourisse un serpent dans son ventre issu de ce premier. Vous le nommez les boyaux et vous les croyez necessaires aux fonctions de la vie; mais apprenez que ce ne sont autre chose que des serpents pliés sur eux mêmes en plusieures doubles quant vous entendez vos entrailles crier, c'est le serpent qui siffle . . . .», etc.

Auf solche Vorstellungen scheint es mir zurückzugehen, wenn wir eine Schlange Diesseits und Jenseits trennend, das jenseitige Land und seine Schätze bewachend, in so vielen Sagen und Märchen finden.

3. (11) Der einfältige Geselle.

Es wird erzählt von 2 Bürgern und einem Bauern, die eine Betfahrt nach Mecca unternahmen, dass sie alle Zehrung miteinander teilten, bis sie nach Mecca kamen,

Drî gesellen kâmen überein
daz ez solt allez sîn gemein
ir zerung und ir spîse guot:
darûf so stuont ir drîer muot;
si wâren überein des komen
daz si schaden unde fromen
söltin mit einander hân.
wallende wolten si dô gân
mit einander in ein lant.
der weg was in niht wol erkant.
zwên wâren an den sinnen kluog
und dâ bî schalkhaft ouch genuog.
der dritte was ein einvalt man.

und dann ging ihnen die Speise aus,

si gerieten an der spîse hân
gebresten, dâ von sie in leit
kâmen und in erebeit.

so dass ihnen nichts übrig blieb als so viel Mehl, dass sie daraus ein einziges kleines Brot machen konnten. Als die Bürger das sahen, sprachen sie zueinander: « Wir haben wenig Brot

und unser Geselle isst viel.

Deswegen müssen wir uns beraten, wie wir ihm seinen Teil des Brotes wegnehmen können, und wir allein essen, was er mit uns essen sollte.» Darauf fassten sie einen Beschluss, dahin gehend, dass sie ein Brot machen und backen wollten, und während es backe, wollten sie schlafen, und wer von ihnen das grössere Wunder im Traume sähe, der sollte allein das Brot aufessen. Sie sagten das aus Arglist, weil sie den

si kâmen hin in einen walt,
dâ was diu herbrige kalt;
vil schiere machten si ein viur.
alle wirtschaft was dâ tiur:
von hunger litens grôze nôt.
ûz melwe machten sie ein brôt,
daz wart bald in daz viur geleit.
ein schalk do zu dem andern seit
« belibe uns zwein allein daz brôt,
so kæmen wir von hungers nôt.
der gebûre æz wol allen tag;
vil kûm man in gesatten mag. »
der schalk wolte den tumben man
von dem brôte verstôzen hân.
dô sprach sîn geselle alsô:
« dîner rede bin ich frô.
ich kan daz an gelegen wol
wie uns der kuoche werden sol.
die wîle unz er gebachen sî
suln wir uns legen alle drî

Bauern für zu einfältig zu derartigen Erdichtungen glaubten, so dass er des Brotes, welches sie machten, verlustig gehen würde.

Sie machten also das Brot und steckten es in's Feuer; dann legten sie sich hin um zu schlafen.
Aber der Bauer, der ihre List durchschaut, zog, während die andern schliefen, das halbgebackene Brot aus dem Feuer, ass es auf und legte sich wieder hin.

Nun erwachte einer der Bürger, als ob er aus dem Schlafe aufführe, und rief seinem Gesellen. Der andere Bürger sagte «Was hast du?» Und jener sprach: «Ich habe einen wunderbaren Traum gesehen:

ze slâfende under disen boum,
und soll denn ieklich sînen troum
sagen, so wir erwachen
und daz brôt sî gebachen.
und wels troum wunderlîcher sî,
der hab daz brôt.» — «daz sî, daz sî!»
sprâchen si alle gemeine.

die zwên sliefen; der eine
slief niht: daz tet im hungers nôt.
als bald gebachen wart daz brôt,
dô vuor er zuo und azz allein.
daz im wart über, daz was klein.
ich gloub im wær niht worden wê,
und hat er dennoch gezzen mê.
er leit sich nider unde slief.
vil schier der schalken einer rief
sîm gesellen unde sprach alsô:

«ich bin von herzen worden frô!

mir ist getroumet alse wol
daz ez uns beide frœuwen sol.
mir was wie mich ein engel schôn
fuorte hin für gotes trôn,
dâ er sitzet ze himelrich:
der troum dunket mich wunderlich.»
Do sprach der ander «daz ist wâr.
ouch sag ich dir ân allen vâr
mînen troum, trût geselle.
mir was wie mich zer helle
ein tiuvel, der was ungestalt,
vuorte, dâ ich manicvalt
der armen sêlen pîne sach.»
vil froelich dô der ander sprach
«uns mag beliben wol daz brôt.
üb dirr gebûre lîdet nôt
von hunger, wem wil er daz klagen?
wek uf! sîn troum sol er uns sagen.»
dis red hôrt als der guote man.
der eine im ruofen began.

Denn es schien mir, dass zwei Engel die Pforten des Himmels öffneten und mich nahmen und vor Gott führten.»
Sein Geselle sprach «Da hast du einen wunderbaren Traum gesehen.
Ich aber träumte,

dass ich von zwei Engeln, die die Erde spalteten, in die Hölle geführt wurde.»

Der Bauer hörte das alles und tat, als ob er schliefe. Die betrogenen betrügerischen Bürger aber riefen den

Bauern, dass er erwache. Der Bauer erwiderte listig, als ob er erschrocken wäre: «Wer sind die, die mich rufen?» Jene: «Deine Gesellen sind wir.» Der Bauer sagt zu ihnen «seid ihr schon zurückgekommen?»

Darauf jene: «Wohin sind wir denn gegangen, woher wir zurückkommen sollten?»
Darauf der Bauer: «Mir schien es, dass zwei Engel den einen von euch nahmen und die Pforten des Himmels öffneten und ihn vor Gott führten.

Dann nahmen den andern zwei Engel und führten ihn, da die Erde sich öffnete, in die Hölle.

Da ich das sah, wusste ich, dass keiner von euch mehr wiederkommen würde.

er sprach «waz mag daz ruofen sîn?» —
«daz sîn wir, die gesellen dîn.» —
«Wie sind ir denn her wider komen?
ir wâret enweg hât ich vernomen.» —
«war wâren wir? du maht wol toben.
wie ist dîn hirni sô bestoben!» —
«ich tobe niht. ich sag iu wol
mîn troum, als ich von rehte sol.
mir ist getroumet wunderlich
ein troum, der vast betruobte mich,
daz ich iuch beide hât verlorn.
einr was ze himelrîch erkorn,
da fuort in hin ein engel guot.
der ander in der helle gluot
wart gefüeret, dâ er sach
der armen sêlen ungemach.
nu hât man selten mê vernomen
daz ieman sî har wider komen
von helle oder von himelrich,

Da stand ich auf und ass das Brot.»

O mein Sohn! so erging es jenen, die ihren Gesellen betrügen wollten, dass sie durch seinen Verstand selbst betrogen wurden.

der dar was komen; dâ von nam ich
ûz dem viure bald daz brôt
und az ez als von hungers nôt.»
sus wurden dâ die zwên betrogen
von eim dem sie hâten gelogen.

Ez ist noch billich unde reht,
wer einvalt si und dâ bî sleht,
daz der des wol geniezen sol.

Darauf der Sohn: « Also geschah es, wie es im Sprichwort heisst « Der alles wollte, hat alles verloren.» Das ist nämlich die Natur des Hundes, der jene zuneigten, deren einer dem andern die Speise wegzunehmen strebte. Folgten sie der Natur des Kamels, so würden sie einen sanfteren Charakter nachahmen. Denn folgendes ist die Natur des Kamels: Wenn die Nahrung vielen zugleich gegeben wird, so isst keines von ihnen, wenn nicht die andern zugleich essen. So dass, wenn eins von ihnen krank ist, dass es nicht essen kann,

die andern fasten, bis der Kranke entfernt wird. Jene Bürger, da sie schon einmal tierische Natur annehmen wollten, hätten dieses sanftesten Tieres Charakter sich zueignen sollen; und mit Recht haben sie ihre Speise verloren.

diu schalkheit in ze sûre brach.
der guote man sich selben rach
und az daz brot alleine
daz solte sie gemeine
hân gespîset alle drî.

die zwêne wurden spotes vol,
wand si dem einvalten man
grôz schalkeit wolten hân getân:

wer nu ân geværde sî
und alt sî über siben jâr,
der hab dank! ouch ist ez wâr
daz dik diu trügenheit zergât,
sô wol diu rechtekeit bestât.

Sutermeisters Erzählung geht auf die 74. Fabel von Boners Edelstein zurück, die ich deswegen nach Pfeiffers Text rechts abdrucke. S. meinte wohl, dass B. einen in Bern mündlich kursierenden volkstümlichen Schwank versifiziert hat. Das ist nun nicht richtig, sondern er hat (vgl. Waas, Die Quellen der Beispiele Boners. Dortmund 1897. S. 55 f. Schröder Z. f. d. Alt. 44, 422) die Disciplina clericalis des Petrus Alfonsus bearbeitet, die ich zum Vergleich und zum Zeugnis von Boners behaglicher Erzählungstechnik in Übersetzung in der linken Spalte abdrucke.

Im Volksmunde finden wir unsere Erzählung in Serbien wieder (Anthropophyteia II, 307): «Anderes träumt der Pope, anderes das Zigeunerlein. Ein serbischer Pope war ein grosser Geizhals, doch auch ein grosser Schmarozer, und er hatte einen Zigeuner zum Diener namens Makarias. Einmal als sie auf der Reise von einem Sippenfeste heimkehrten, stopften sie dem Popen den Rucksack voll mit Fleisch und Kuchen und gossen ihm eine Holzflasche voll mit Wein.» Der geizige Pope aber lässt den Rucksack uneröffnet, um nichts davon dem Zigeuner abgeben zu müssen. Zu Hause angekommen, sagt er: «Weisst du, Makarias, jetzt wollen wir schlafen, und wer den schönern Traum träumen wird, dem wird alles gehören, was in dem Rucksack und in der Holzflasche ist, aber der wird sich auch mit der Popin aufs Scherzen verlegen dürfen.» Sobald der Pope schläft, isst und trinkt nun der Zigeuner alles, was im Rucksack enthalten ist und begibt sich dann zur Popin. Ums Morgenrot erwachte der Pope und nachdem er den Diener aufgeweckt, befragte er ihn, was ihm geträumt habe. Makarias erwiderte ihm, er habe geträumt, dass er Wein getrunken, Fleisch und Kuchen gegessen und sich mit der Popin er-

lustigt habe. Doch hierauf sagte siegesbewusst der Pope zu ihm: «Ei, mein Sohn, jetzt höre, was dem Popen geträumt hat. Ich bin dir, mein Liebster, dort auf dem Hügel gestanden. Auf einmal tat sich der Himmel auf. Gold erglänzte, die Engel aber liessen eine Leiter herab, nahmen mich unter die Arme und entführten mich in den Himmel hinauf.» Hierauf Makarias: «Lautere Wahrheit ist's, Pope! Ich habe Sie oben erschaut und mir gedacht, Sie würden nimmer zurückkehren. Ich ass alles aus dem Rucksack auf und trank alles aus der Holzflasche weg. Et mihi visum est, meum penem tuum esse, et Gabrielem tibi dixisse, cum pene, in quo coitus inclusus sit, paradisum intrare non debere. Qua de causa mulierem adivi et penem tuum excussi.» Vgl. noch Z. d. Ver. f. Volksk. 16, 216, 290.

4. (12) Der Hellhafe.

Haben uns die beiden ersten Erzählungen heidnische Vorstellungen vom Jenseits enthüllt, so führte uns die vorige Erzählung schon ins christliche Jenseits. Während wir es dort aber mit schwankhafter frivoler Behandlung zu tun haben, ist sie in der vorliegenden Vision aus dem Aargauer Freiamt vollständig ernst und würdevoll. Nur ist sie geistlich protestantisch gefärbt, mit ausgesprochen anti-katholischer Tendenz. Das unterscheidet sie wieder von der folgenden mittelalterlichen Legende. Zu besondern Bemerkungen gibt die vorliegende Erzählung keinen Anlass: über die Verbrennung der Hand als Zeugnis für die Höllenstrafen habe ich schon oben gehandelt; vgl. noch J. V. Zingerle, Sagen aus Tirol. 2. Aufl. Innsbruck 1891. S. 246. Nr. 429. Heyl, Volkssagen, Bräuche und Meinungen aus Tirol. Brixen 1897. S. 57, Nr. 13.

5. (13) Der junge Herzog.

« Ich unternehme eine Geschichte zu erzählen, die man mir mitgeteilt hat, und die ich weiter erzähle, eine hübsche Legende, leider nicht ganz fest bezeugt. Ich kann keinen Zeugen dafür anführen: freilich wurde die Geschichte einem Manne zugeschrieben, der, wenn er selbst sie wirklich erzählt hätte, Medern und Persern, Griechen und Barbaren genügen würde, um die Sache zu glauben: der Bischof Eberhard von Bamberg soll sie nämlich von einer Romreise mitgebracht haben. Er hörte sie in den italienischen Alpen, in einem Cluniacenser Kloster, dessen Namen ich nicht kenne.

In dieses Kloster kam, wie erwähnt, der Bischof, um der Hitze des August auszuweichen, die, wie man sagt, selbst für die Einheimischen, und um so mehr für die Fremden schwer zu ertragen ist. Er war damals mit dem Kaiser in Italien und erhielt Urlaub, sich dahin zurückzuziehen. Die Wohltat der Gastfreundschaft nahm er von dem Abte des Klosters gerne entgegen, blieb eine zeitlang gemütlich dort und besah sich den Orden, die Bräuche und Güter des Klosters. Er fragte den Abt nach dem Alter des Hauses, dem Stande der Gründer, da er überhaupt die Zucht dieses Hauses und die Ehrbarkeit seines Ordens bewunderte und hochschätzte. Der Abt erzählte zur Antwort wunderbare und merkwürdige Dinge, die ihm niemand glauben würde, wenn die Sache nicht bekannt und in den Annalen des Klosters niedergeschrieben wäre.

« Dieses Haus,» sagte er, « ist recht alt und hatte einen edlen Herzog zum Gründer. Aus einer Burg, » sprach er, « ist es in ein Kloster verwandelt worden,

wenn man es nicht erst recht eine Burg nennen will, in der mit gewaltigen Waffen für Gott gestritten wird, und weil gerechter darum auch kräftiger als in weltlichen Burgen für die Welt.» Dann brachte der Abt dèm Bischof die Chronik und zeigte ihm, wie jener Herzog nur einen einzigen Sohn und sonst keine Kinder gehabt und den zu einem tapferen Mann erzogen habe, und dass dieser seinem Erzieher in aller Trefflichkeit des Leibes und der Ehre nachgeraten sei.

Endlich, um weiter zu erzählen, hiessen seine Güter, seine Verwandten, seine Jahre den Jüngling ans Heiraten denken. Es kam dazu und das wurde weit und breit bekannt. Nun grossartige Zurüstung eines Gastmahls, zahlreiche Versammlung der Gäste und feierlicher Ball; auch machten eingeladene Fürsten die Freude noch ruhm- und glanzvoller. Alle Eingeladenen waren anwesend, nur einer fehlte noch, jener Eckstein*, meine ich, den niemand ausser dem Jüngling würdig einladen, der auf sein Gebet vom Himmel herabkommen, den aber allhier keiner erkennen sollte.

Jener Jüngling war fromm, kein Weib hatte er noch berührt. Er pflegte öfters im Tage zu beten, damals aber hatte er gerade des gewohnten Gebetes vergessen. Zur Vesperzeit, als man gerade zu Tische gehen wollte, erinnert er sich plötzlich seiner Gewohnheit, steigt allein zu Pferde und reitet zu der an der Berglehne gelegenen Kirche, betet und kehrt dann zurück. Nicht umsonst: er hatte nach oben nämlich seine Seele ergossen im Gebete an Gott, den Helfer beim Beginne jedes Unternehmens, und sein Begehren wurde ihm nicht abgeschlagen. So ging er fort, in seinem Gebete erhört, aber in anderer Art, als er

* Ephes. 2, 20.

gemeint hatte. Dort führt ein enger Steig ins Gebirge, von diesem sah er einen weisshaarigen Mann auf einem Maultier herabreiten, in weissen Gewändern, eine strahlende Erscheinung, auch das Tier, auf dem er sass, war weiss. Er grüsste den Jüngling, dieser erwidert dem Greise ehrerbietig den Gruss, lädt ihn zum Feste und bietet ihm dringend seine Gastfreundschaft an. Man plaudert miteinander, besser und besser gefiel ihm der Greis im Gespräche und schien allmählich dem Jüngling etwas mehr als ein Mensch zu sein. Da er ihn zu sagen bat, wer er sei, sprach er « Dein Freund bin ich, gekommen um deiner Hochzeit beizuwohnen und dir, wenn du willst, dabei nützlich zu sein » « Alles will ich », sagte er, « Gott und dir sage ich Dank, dass du zu dem Werke dieser Stunde zu meinem Troste von Gott gesendet gekommen bist. Schon glaube ich mir geholfen, dass meine Hochzeit ehrenvoll gefeiert werde, dass jedem das ihm Gebührende zuteil werde, wenn nach deinem Befehl alles dabei ausgeführt wird.» Dieses sagend umarmt er den Greis, bittet ihn die Obsorge für seine Ehre und die Leitung seines Hofstaates zu übernehmen, die Sitzplätze anzuweisen, die Dienstleistungen zu verteilen, den Truchsessen die Befehle und den Mundschenken die Anweisungen zu geben, und allen endlich sich als Lehrer und Lenker zu erzeigen. Der Greis weigerte sich nicht und versprach dem ihm vertrauenden Jüngling, dass alles gut gehen würde.

Der Jüngling war allein ausgezogen, er kehrt zurück verdoppelt durch den guten Gesellen und durch seine Gesellschaft selbst schon besser und glücklicher. Da er den Hof betritt, stürzen ihm alle entgegen und empfangen den Herrn ehrenvoll, er aber heisst sie seinen Gesellen vor ihm ehren, wie es schon dessen Aussehen und Haltung und alles an ihm zu verlangen

schienen. Denn sein Aussehen war herrlicher als das von Menschenkindern und nicht viel geringer als das Antlitz der Engel, vielleicht auch einer von ihnen oder ihrer aller Herr erschien er ihnen so, wie er vielmals und vielgestaltig den Patriarchen und Propheten erschienen war. Alle staunen über sein Antlitz, ergötzen sich an seinem Anblick, und jeder, den er in seine Gefolgschaft zu nehmen würdigt, hält sich mit Recht für den Vornehmsten. Der Herr heisst für ihn Sorge tragen, indem er viele zu seinem Dienste bestimmt, allen aber befiehlt, sich ihm unterzuordnen und ihm ohne Unterschied zu gehorchen. Allen Beamten gebot er dies, allen zusammen und jedem insbesondere, und es gab keinen, der nicht gerne dem Befehle des guten Gastes und ausgezeichneten Verwalters gehorcht hätte. Das Mahl beginnt, es wird reichlich serviert, nichts fehlte an Glanz und Pracht. Zwei oder drei Tage dauerte des Mahl, alle strömen zu den Herrlichkeiten herbei. Die Zahl der Essenden vermehrt sich, aber die Speisen vermindern sich nicht, man zehrt, ohne zu verzehren, man isst, ohne aufzuessen, da wohl jener austeilte, der mit fünf Broten ebenso viele Tausende von Menschen gesättigt und schon früher bei einer Hochzeit das Wasser in Wein gewandelt hatte. Das Fest hätte noch lange dauern können, wenn der Verwalter länger geblieben wäre: immerhin wurde das Mahl ohne Unkosten für den Hausherrn abgehalten.

Der Gast bittet um Urlaub; wenn er wohl gedient habe, so sei es ihm angenehm und erwünscht, mit Vorsatz und gerne im übrigen habe er ihm gedient, wenn er gerecht und Gott wohlgefällig sich in seinem Fürstentume betrüge. Vielen Dank sagten ihm der Bräutigam, die Freunde und Diener, sie suchen ihn noch zurückzuhalten, lassen ihn dann gegen ihren

Willen mit Schmerzen ziehen. Die Nachricht, dass der Verwalter wegzöge, verbreitet sich am Hofe, alle erfasst Trauer, aber diejenigen am meisten, die am öftesten mit ihm waren und denen er die Gnade seines Umgangs hatte zuteil werden lassen. Pfeifen, Leiern und Zithern hatte es beim Mahle gegeben und alle Arten von Musikanten, prächtige Gefässe von Gold und Silber, Seide, Byssus und Purpur, edles Gestein, mit allerart Schmuck von Gewändern, Spielleute und Possenreisser hatte es gegeben mit allerhand Lachstoff und Gaukelkunst, und Ritter hatte es gegeben, die ein kunstreiches Reiterschaustück aufführten mit schönen Pferden und den verschiedenartigsten Rüstungen. Alles endlich, was schön zu sehen, gefällig zu hören, angenehm zu fühlen, lieblich zu riechen, süss zu schmecken ist, hatten alle genossen und waren gesättigt, nur des Verkehrs mit dem Gaste konnten sie sich nicht ersättigen und kränkten sich am meisten über die Entziehung desselben. Der Bräutigam kann den Abschied des Gastes nicht ertragen, bittet ihn, dass er bleibe, hierin zurückgewiesen, fleht er, dass er wenigstens etwas von dem seinigen annehme. Da ihm auch das nicht gewährt wird, bereitet er sich, ihn wenigstens an den Ort zu begleiten, wo er ihn empfangen hat.

Das Maultier des Gastes wird vorgeführt, aufgezäumt schon seit drei Tagen, seitdem er von ihm gestiegen war, und ohne gegessen zu haben, wie er selbst verlangt hatte, nur dass es an einem reinlichen Orte eingestellt würde; denn der Speise bedürfe es nicht, sondern die Reinlichkeit seines Stalles würde ihm als Futter genügen. Der Gast steigt in den Sattel, der Bräutigam und die Ritter auf ihre Pferde. Man reitet bis zu jenem Pfade, wo sie sich getroffen haben; sie hätten ihn gerne weiter begleitet, aber er duldet

es nicht. Da fängt der Jüngling zu weinen an und zu flehen, dass er ihn nicht verlassen möge. «Warum», sagt er, «verlässest du mich, o Vater, und entziehst mir die Annehmlichkeit deiner Gegenwart? Erlaube mir, bitte, dir zu folgen, wohin du gehst.» «Nicht kannst du mir», sprach aber der Greis, «jetzt folgen; folgen wirst du mir, aber später. Nach drei Tagen ist ein Fest bei mir: wenn du diesem beiwohnen willst, hast du mir Gleiches mit Gleichem vergolten, und ich sage dir meinerseits Dank dafür.» Freudig erwiderte jener: «Ich will», sagte er, «ich will! Könnte ich dir doch deine Wohltat vergelten! Aber wohin soll ich gehen, und wie soll ich hinkommen?» «Dieser Pfad», sagte er, «führt zu meinem Hause; niemand aber kennt ihn, als ich und das Tier, auf dem ich sitze: wenn es ein anderer versuchte, würde er sich verirren. Wenn du mich zu sehen verlangst, komme an diesen Ort, und du wirst mein Maultier finden, gesattelt, wie es jetzt ist, am Mittag des dritten Tages. Lasse dann dein Pferd und alle die Diener hier und besteige dieses Tier; wohin es dich tragen wird, dorthin ziehe und du wirst mich und die Meinen dort finden. Fürchte dich nicht: es wird dich nicht reuen, zu mir gekommen zu sein oder erst dann, wenn du von da zurückkehrst; dann wirst du wissen, wie gut es dir war, bei mir zu weilen.»

Jener scheidet, dieser geht mit den Seinen zurück, sehnsüchtig nach dem Versprochenen, bereit, das Bestimmte zu tun. Vor kurzem hatte er sich einem Mädchen verlobt, und je neuer um so süsser und heftiger hätte jene Liebe sein können, aber im Vergleich mit der zu seinem Gaste wurde sie lau, unwert und nichtig, da ihn zu jenem eine göttliche und engelgleiche Leidenschaft zog und lockte. Tag und Stunde, die sie besprochen hatten, ist nun gekommen; der

Bräutigam sagt der Braut Lebewohl: er werde bald wiederkommen, meinte er; aber in Wirklichkeit sollte er sie niemals wiedersehen. Er zieht aus mit den Rittern, kommt zum bestimmten Ort, findet das ihm bekannte und bestimmte Reittier gesattelt vor, springt von dem seinen und besteigt es. Die Ritter schickt er in die Burg zurück, den mit ihm gehen wollenden verwehrt er es. «Kommt morgen», sagt er, «wieder hierher, um mich zu begleiten; ich bleibe nicht länger als bis zum folgenden Mittag. Dann komme ich, des könnt ihr sicher sein.»

So zieht er fort und verlässt die Seinen, zieht, er weiss selbst nicht wohin, und das Maultier trägt ihn über den engen und schmalen Weg, dessen Richtung aber zum Leben und zum Lande der Lebenden führt. Das kluge und wegekundige Maultier konnte sich nicht verirren, und der auf ihm sass, der guten Verheissung seines Gastes nicht misstrauen. Die Engen werden überwunden, er kommt auf ebene Wege, Schönem folgt Schöneres, und endlich zeigt sich das schönste Land, wie er niemals etwas Ähnliches gesehen zu haben sich gesteht. Die sanfte und klare Luft, die vielen ebenen Felder vor seinen Augen gaben ihm alle Wonnen des Schauens. Lilien, Rosen, Veilchen auf den Feldern, und jederlei edle Blume bedeckte den Boden, der sich wie ein farbig gemustertes Purpurkleid in schöner Mannigfaltigkeit mit Blüten schmückte. Blütentragende und früchtetragende Bäume standen darauf zerstreut, verschiedener Gattung und verschiedener Beschaffenheit, die Fülle ihres Schmuckes zeigend, ohne dass sie der Erde etwas von dem ihren entzogen hätten. Seltene und hellstimmige Vögel auf den Bäumen, gefällig zu sehen und zu hören, keine von einer unedlen Art, wie etwa die der Raben, zulassend, sondern alle fröhlich und

freundlich; sowie auch der Fluch von den Dornen und Stacheln dort nicht gilt, Dornstrauch, Nessel, Distel und Schierling dort nicht wächst, kurz, keine unedle Art von Bäumen oder Kräutern dort gedeiht, nichts was nicht Gefühl, Geruch, Gesicht und Geschmack in gleicher Weise befriedigte.

Da er dieses Land betritt, wird der Jüngling ein anderer, indem er den süssen Geruch riecht, und seine Augen und Ohren und all seine Sinne aus allem Leben und Lebensfreude saugen. Und als die Vögel sein Reittier, das ihnen bekannt und vertraut ist, zum Vorschein kommen sehen, flattern sie freudig herzu, und den Gast ihres Herrn mit anmutigen Stimmen und Geflatter begrüssend, ehren sie ihn mit süssem Gesange, geleiten ihn fröhlich mitfliegend und vermelden als Herolde den Einheimischen die Ankunft ihres Gastes.

Nicht weit sieht er Zelte, von denen er sagen konnte «wie lieblich sind deine Zelte, Herr der Heerscharen», da sie überaus schön, über alle Massen zierlich waren und aller Anmut voll. Lieblich waren sie und würdig der Liebe; geziert mit jederlei Edelgestein, von seidenen Vorhängen verdeckt, goldene Zeltstangen in die Erde geschlagen, auch ihre Wände mit Purpur gedeckt, mit Scharlach und Byssus bekleidet und mit jeder Art Schönheit geziert. So waren die Zelte. Ihre Bewohner aber waren noch viel schöner: ein zahlreiches und tapferes Volk, glänzenden Angesichts und schönen Gewandes, alle diese «ein erwähltes Geschlecht, eine königliche Priesterschaft, ein heiliger Stamm, ein Volk der Erwählung»; sich rühmend im Ruhme des Erwählers freuten sich alle, frohlockten und schlugen in die Hände vor der Grösse der Freude, wodurch auch weithin gehört wurde der Schall von ihrer Stimme des Jubels und des Grusses, die von

ihren Zelten ausging. Sich ihnen nähernd wird der Jüngling im Jubelschall empfangen von den ihm entgegnenden Männern und Frauen, und so wie David mit Gesängen die Zither schlug im Hause Gottes, so sangen sie Hymnen und lobpriesen alle den Herrn.

So von ihrem Lobgesang empfangen und geleitet kam er weiter zu Zelten anderer; auch dort wird er mit Gesang, mit Freuden, ehrenvoll, ruhmvoll empfangen. Grösser war deren Fröhlichkeit, grösser ihr Jubel als der ersten, aber beider Wonne wurde durch den Vorzug des dritten Zeltlagers übertroffen.

Von beider Lobgesängen wird er dorthin geleitet; dort weiss er nicht mehr, was er an Freuden sieht, hört, fühlt. Denn Zukunft und Vergangenheit hatte er vergessen, ja war über sich selbst erhoben. All seinen Ruhm und Stolz und Reichtum hielt er für Mist, für Nichts, und schätzte sich nicht dem mindesten dieser gleich. Und in Begleitung dieser und der ersten und der zweiten schritt er vorwärts, auch er schon jetzt frohlockend und lobpreisend, berauscht von der Üppigkeit des Hauses Gottes und ertränkt im Giessbach seiner Wohllust.

Endlich kam er in das vierte Haus und fand seinen Gastfreund, nicht wie vorher allein, sondern umdrängt von einem Heere weisser Gestalten, mit Königskronen auf den Häuptern, glänzender als die Sonne an Antlitz und Gestalt. Hier blieb das Maultier stehen, und erst hier stieg sein glücklicher Reiter ab, noch glücklicher freilich, wenn er niemals wieder seinen Rücken hätte besteigen müssen.

Dem freudenvollen Ankömmling schritt freudig jetzt der Gastfreund entgegen, mit Ruhm und Ehre gekrönt, und mit ihm jenes ganze weissgekleidete Heer erwählter Jungmannschaft. « Kein Auge hat gesehen, kein Ohr hat gehört und in keines Menschen

Herz ist gekommen» die Harmonie und die Schönheit, die im Anblick seiner Heiligkeit, die Pracht, die in seinem Vorschreiten lag. Ich erinnere mich nicht, ob es eine Stadt oder ein Zelt war, wo der Gast empfangen wurde. So gross war hier die Herrlichkeit, ein solcher Abgrund der Wonne und Ocean der Freude, dass die Gewalt des Erlebten des Ausdrucks entbehrt. Immerhin wurde er durch die Aufnahme dieses Erlebten und durch den Kuss in der Kraft der Liebe so in den Geist hingerissen, dass er keinen Verfall seines Leibes noch Überdruss der Seele fühlte, und wie man erzählt, 300 Jahre dort zubrachte und es für kaum drei Stunden hielt. Er hatte übrigens beschlossen nicht länger als einen Tag dort zuzubringen, aber es kam nicht Tag, noch Nacht, noch Abend, noch wird es dort jemals meines Erachtens kommen. Er wartete also, aber es kam nicht; wenn er es ausgewartet hätte, wäre er nie zurückgekommen, niemals auch gestorben.

Aber er kam zurück. Vorher aber will ich zurückkommen auf das Übergangene und erzählen, was Braut, Eltern und Gefolgschaft angefangen haben. Aber was soll ich da lange machen? Sie weinen, die über den verlorenen Bräutigam, die über den Sohn, die über den Herrn. Die Ritter, die ihren Herrn erwarten sollen, werden am nächsten Mittag ausgeschickt und harren aus bis zum Abend, bis Mitternacht; ihre Erwartung betrügt sie, sie geraten in Angst, werden von allerhand Gedanken gequält, verbleiben schliesslich in Trauer. Denn er kam nicht, wird auch nicht kommen, ihnen zum Anblick und Genuss, wohl aber den Nachkommen, diesen aber zu grösserm Nutzen als ihnen. Man fragt sich, ob er etwa wie Elias davongeführt sei und abgesetzt auf einen der Berge oder in eines der Täler. Die Diener laufen nach allen

Richtungen, durchsuchen die Berge, durchforschen alles: sie finden ihn nicht. Eine Nachforschung von Staatswegen wird unternommen, feierliche Gebete werden häufig für ihn gesprochen, Trauer und Klage der vergebens Weinenden erhebt sich. Die Braut machte die Eltern weinen und die Eltern die Braut, da sie sich täglich sahen und den Vermittler ihrer Gemeinschaft vermissten. Alle sind wie betäubt, die Freunde jammern, die Verwandten klagen, die Diener weinen, es klagen alle miteinander.

Die Rede geht aus unter die Fürsten: Könige und Länder ergreift Trauer und Staunen; über die ganze Erde geht der Ruf davon, und bis an die Grenzen des Erdballs die Erzählung von diesen Geschehnissen. Jeder hält etwas anderes davon; je besser die Menschen, um so besser, wahrer und wahrscheinlicher sind ihre Vermutungen. Sie sagen, dass Gott wohl das alte Wunder erneuert habe, dass er ihn wie Elias und Enoch entführt habe, um ihn zurückzusenden, dass er den Völkern Busse auferlege und Gottes Ruhm verkünde, und dann werde vielen Freude zuteil werden statt der jetzigen Trauer. Und so geschah es.

Vater und Mutter, die nach dem Sohn ausschauten, ohne ihn je zu erschauen, denken der Zukunft, und sich im Innersten von dem Glanz der Welt zu Gott bekehrend, gründen sie ein Gotteshaus. Den Ort an dem der Sohn verloren ging, machen sie zur Wohnung Gottes, aus der Burg ein Kloster, aus dem Palast einen Tempel. Die Gefässe vom Tische des Fürsten werden umgeschmolzen zu Altargefässen, der Schmuck der Halle wird der der Kirche, Herzogsname und Herzogswürde weicht der des Abtes; es schlagen Hände die Brüste, auf den Erdboden schlagen die Kniee auf; wo früher Possen und Scherze

getrieben wurden, da werden fromme Dienste Gott dargebracht; wo vorher das Rind der Witwe verzehrt wurde, da werden Witwen und Waisen Almosen gereicht; aus dem Sold der Krieger, den Gaben an die Possenreisser, den Geschenken an die Spielleute werden jetzt die Kosten bestritten für den Unterhalt der Mönche, die Beherbergung der Pilger, die Unterstützung der Armen, die Arzneien der Kranken, die Tröstung aller Bedürftigen. So haben sich Ort, Sachlage, Gemüter geändert. Und eine Änderung durch Gottes Hand. Sie selbst aber blieben gleichsam als Sakristane im Hause des Herrn, wachend, fastend und betend, und in Frieden ihren Lebenslauf vollendend und den Siegeslohn erreichend. Sie bekamen beide zugleich in der Kirche ihren Begräbnisplatz und im Himmel die Krone des Ruhms, und hinterliessen ihren Nachkommen ein gesegnetes Andenken.

Die Braut endlich des Jünglings, mit der er sich, wie man sagt, nie fleischlich vermischt hatte, er der selbst der Welt entzogen war, blieb ihrerseits keusch in der Süssigkeit engelgleicher Liebe und Wonne. Sie beschloss der Turteltaube zu gleichen und verliess die Schwiegereltern nicht, treu und nur Göttliches denkend wandelte sie würdig vor Gott, und fastend und betend als Gottes Magd und Almosen für sich und ihren Mann gebend, blieb sie in der gleichen Kirche und wurde nach ihrem Tode mit ihren Schwiegereltern in derselben begraben. Lange und lange war sie gesessen, wartend und ihren Mann erwartend, ihn oder keinen empfangen wollend. Und sie empfing ihn, wenn auch nur im Grabe, und was zu glauben und nicht zu bezweifeln ist, im Himmel. Alles wurde schriftlich niedergelegt. Ein Geschlecht verging und ein anderes kam; wenn auch viele davon gehört hatten, hatte es doch keiner gesehen. Der Menge

ging die Erinnerung durch den Zeitenablauf verloren. Gebildete wussten es noch vom Hörensagen, Gelehrte durch die schriftliche Überlieferung.

Die Zeit war verlaufen, die Menschen seiner Zeit waren gestorben. Der junge Herr des Landes lebte als Gast im Lande der Lebendigen, allein ein Freier unter den Gestorbenen. Er lebte aber tafelnd und frohlockend im Anblicke Gottes und sich ergötzend in Wonne. Es war ihm wohl mit seinem Gastfreunde. Die Herrlichkeiten der göttlichen Ehre sah sein Auge und er selbst war erfreulich in seinem Genusse; wohin er sich wandte, fand er etwas, an dem er sich freute, was ihm gefiel, an dem er sich weidete, und das seinem Geiste Wonne gewährte. Er hatte keine Erinnerung weder der Seinigen noch seiner selbst. So war er eingegangen in die Gewalt des Herrn, nur seiner Gerechtigkeit und Wonne eingedenk. So weilte seine Seele in den Seligkeiten; so sehr durch die Seligkeiten, die er sah, hörte und fühlte, betäubt, dass er 300 Jahre dort blieb und seines Leibes, der verfällt und die Seele belastet, erst dann bewusst wurde, als ihn der Spruch « Staub bist du und zum Staube wirst du zurückkehren » abzog.

Jetzt aber zog ihn dieser Spruch, und sich der Seinen erinnernd und die Zeit gekommen erachtend, bat er um Entlassung und Urlaub: « Habe Dank », sagte er, « ehrwürdiger Vater und glorreicher Herr, für deine Wohltaten, vielen Dank für die der Vergangenheit, aber mehr noch für die der Gegenwart. Deine Gnade und deinen Ruhm hast du uns erzeigt, in unsern Angelegenheiten haben wir dich als tüchtig und treu erprobt; hierher endlich zugelassen, habe ich deine Trefflichkeit so gross erfunden, dass mir die Worte fehlen, mit denen ich den Menschenkindern deine Macht und den Ruhm deines Reiches verkünden

soll. Freiwillig und gütig kamst du zu uns; aus freien Stücken kümmertest du dich um unsere Angelegenheit und bereitetest denen, die nach Ruhm verlangten, durch deine Wohltat den herrlichsten Ruhm. Zu schwach um zu danken, wollen wir es der Worte genug sein lassen, zur Tat der Dienstleistung sind wir bereit; glücklich diejenigen, die in deinem Anblicke leben, denn Fürstenwürde, Königsherrschaft und jederlei Adel sind gering gegen das Glück, dir zu dienen. Diesen immer verbunden zu bleiben, wünschte ich, aber mich ruft zurück, wie du wohl weisst, die Erwartung der Meinen, die Sorge für das Hauswesen und die Treue gegen das jüngst geknüpfte Eheband. Lasse mich nun in Gnaden ziehen; ich bekenne, dass ich niemals unter den Meinigen so viel Ehre und Freude haben werde, als ich heute hier hatte.»

Der Greis lächelte ihn freundlich und gütig an und sagte: «Guter Jüngling und liebster Freund, wir haben dich und das Deine aufgesucht, du hast auch das Unsere gesehen. Dir ist wohl das Deine lieber, wie ja jedem das Seine am besten gefällt? Sieh, was vor dir liegt, geniesse es, wie es dir beliebt und habe all das Unsere mit uns gemein. Wenn dir aber das Deine lieber ist, so wehren wir dir nicht, dazu zurückzukehren; wir hätten freilich gewünscht, dass du das Unsere vorgezogen hättest, und sagen dir voraus, dass es dir später lieber sein wird. Wenn wir dir wohlgetan haben, so ist es, was wir wollen; wenn du nutzlos hierher gekommen zu sein meinst, so bitten wir dich, uns zu verzeihen. Sieh, das Tier, auf dem du gekommen bist, ist gesattelt und bereitet zur Reise. Niemand hält dich zurück, aber vor dem Abend gegangen zu sein, wird dir leid tun. Leichter würdest du jetzt bleiben, als später wiederkommen, da du später wohl wirst wiederkommen wollen, aber es ohne

Schmerzen nicht imstande sein wirst.» So sprach der Greis; aber jener, vom Verstand verlassen, von Vernunft nicht geleitet, vom Wohlbehagen nicht entzückt, konnte von seinem Wunsche nicht zurücktreten, weil er nicht wollte.

Nachdem er also dem Hausherrn und den Hausbewohnern gedankt und Lebewohl gesagt hatte, bestieg er das Maultier und eilte dem Tode entgegen, dem er, als noch der Sterblichkeit Unterworfener ausgewichen, nicht entwichen war. Auf demselben Wege, auf dem es gekommen war, ging das Tier zurück; dort angekommen, wo es seinen Reiter auf sich genommen hatte, blieb es stehen. Hier sass der Jüngling ab, entlässt das Tier und kehrt zurück zu den Seinigen. Aber zu welchen Seinigen? Zu den Enkeln und Urenkeln derjenigen, die er verlassen hatte, oder besser gesagt, zu fremden Leuten, die nicht ihn und die er nicht kannte. Am gleichen Tage, zur gleichen Stunde kehrte er zurück, wie er ausgezogen war. Die Menschen trieben, was sie getrieben hatten, ihre Äcker und Weingärten bauend, hin und her gehend zu ihren Geschäften. Nichts Neues darin, nichts Unbekanntes, nichts was ihm geändert scheint.

Mit Purpur von Byssus, mit seidenem violettem Prachtgewand war er bekleidet, kurz mit dem Hochzeitskleide, wie es einem Fürsten geziemte, und zwar jenem Fürsten, dem die ganze Gegend diente. So angetan, schritt er zu Fuss einher, ärgerlich über die Seinen, die ihm nicht nach der Verabredung entgegenkamen, in der Richtung nach der Burg, die einstmals die seine war, jetzt Gottes und sein zugleich. Manche Leute traf er, aber niemanden, den er, der ihn gekannt hätte. Er hebt die Augen zu der Burg auf, wundert sich über die Änderung und stutzt plötzlich. Und wenn er nicht die Kennzeichen der Örtlichkeit er-

kannt hätte, würde er gemeint haben, dass er getäuscht sei und sich irre. Er trat trotzdem zögernd heran, und je näher er der Burg kam, desto verdutzter wurde er durch das Wunder. Denn die alten Dächer hatten in andere Giebel geendet und statt der städtischen und kriegerischen Gebäude erschienen jetzt geistliche und mönchische Häuser. An Stelle der Stadtfestung glänzte eine Kathedrale, grossartig in der Ausführung, schön zu schauen; die Türme hatten ihren Platz gewechselt, hatten andern Schmuck angelegt, die Kirche umgebend liessen sie ihr Signal gegen die Fläche des Erzes ertönen, indem sie die benachbarten Berge, die sie an Höhe überragten, mit dem Klange der Glocken trafen, und an Stelle der königlichen Adler trugen sie das Kreuzeszeichen auf ihren Scheiteln. Er sieht es, ärgert sich nicht darüber, staunt vielmehr und betrachtet es freudig. Er tritt zur Pforte, klopft, begehrt einzutreten. Der Pförtner hört ihn, kommt heraus und empfängt den Gast, Demut und christliche Liebe in der Freundlichkeit seiner Mienen.

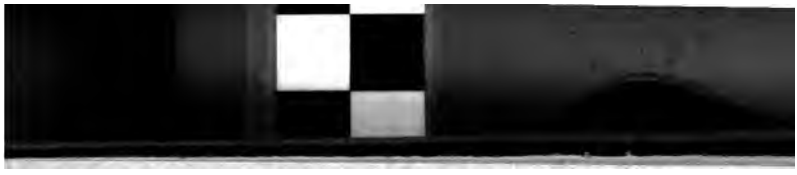
Der Jüngling, gefragt, wer er sei (sein Aussehen verriet zwar seinen hohen Stand), sagte: « was ich dir antworten soll, weiss ich nicht. Eines weiss ich, dass ich, als ich gestern hier fortging, das Haus anders verliess, und auch dich nicht zum Pförtner bestellte. Was heisst das? Auch meine Ritter haben sich gegen mich verfehlt, mit denen ich mich gestern auf diesem Wege verabredet habe. Zu Fuss und allein und ungeehrt komme ich und finde in meinem Hause Menschen, die ich nicht kenne: kein Wunder, wenn auch ich nicht von ihnen gekannt werde. » Auf die Frage, wer seine Ritter seien, nannte er die Namen lange Verstorbener, deren sich niemand erinnerte, und doch fügte er hinzu, dass er sich mit ihnen gestern auf diesem Wege verabredet habe.

Erstaunt über das Gehörte läuft der Pförtner zum Abt und erzählt ihm die Geschichte: es sei ein königlicher und königlich gekleideter Jüngling gekommen, der behaupte, diese Burg sei die seine. Der Abt hört es und meint zu träumen, er geht zu dem Gaste, begrüsst den Jüngling, und ihn ohne Stolz und Verdruss aufnehmend, führt er ihn zum Gebet des Gotteshauses. Einer staunt den andern an, doch ohne Missgunst; doch ist der Jüngling der mehr anzustaunende, weil durch ein Wunder so viele Jahrhunderte gerettet. Er fragt nach dem Vater, der Mutter, der Braut, hört, dass sie gestorben, und «da sind ihre Gräber» Das Gerücht dringt ins Innere des Klosters, die Geschichte durchläuft dasselbe, der einstmals verlorene Fürst, der Eigentümer der Stadt und ihrer Besitztümer sei zurückgekommen. Alle freuen und wundern sich, wünschen Glück und laufen zusammen, keiner ist so alt, so schwerfällig, so krank, dass er nicht um zu schauen herbeiliefe. Keiner war so heilig, keiner so ernst, dass ihn nicht die Neugier besiegt, keiner so zurückgezogen, dass ihn nicht das Unerhörte überwältigt hätte; hätte eine solche Sache doch sogar einen Antonius, Macarius, Paphnutius aus ihren Höhlen hervorgezogen.

Auf dieses Wunderzeichen hin werden alle Glocken der Kirche geläutet, die eigene und die benachbarte Gemeinde werden zusammenberufen, der Jüngling wird von allen in feierlicher Prozession eingeholt. Die Unerhörtheit des Ereignisses wird landaus landein besprochen, das Gerücht eilt schnell und macht alle herbeieilen, um das Wunder zu sehen. Sie eilen, sage ich, um einen Menschen zu sehen, der wie Enoch weggetragen, wie Elias entführt und nach 300 Jahren wieder zurückgebracht wurde. Wunderbares spricht der Wunderbare, ein Wunder

und Schauspiel Gott und den Engeln und Menschen; ein Wunder sich selbst wegen dessen, was Gott an ihm und den Seinen getan hatte. Allen unbekannt steht er nun da, der schöne Jüngling, lieblich anzusehen, mit königlichem Gewande, im Purpurmantel, so strahlenden Gesichts, dass es fast gehörnt aussah, wie das des Moses nach der Unterredung mit Gott. So starrten sie sein Antlitz an, wie das Antlitz eines Engels, der unter ihnen stünde.

Gefragt, erzählt er alles, was geschehen ist. Die ganze Erzählung stimmt mit der schriftlichen Überlieferung, soweit die Geschichte von Menschen gekannt und niedergeschrieben werden konnte. Von da ab folgt nichts als Freude, nichts als Herrlichkeit, nichts als Pracht, in solcher Art und Menge, dass es keine Vergleichung, keine Schilderung, keine Messung, keine Zählung gibt. Den Worten folgen Tränen, lange Seufzer bezeugen den Schmerz, dass er zum Diesseits zurückgekehrt sei, weil er des Jenseits nicht würdig war, besonders aber, weil die Sache in seiner Macht gestanden hatte. «Doch weiss ich», sagte er, «dass ich zum Troste mancher solange aufgespart worden bin und zu nichts anderem, als dass ich wieder zum Tode zurückberufen werde. Bald werde ich sterben; doch fürchte ich mich nicht vor der Rückkehr dorthin, woher ich gekommen bin, wo ich den Aufenthalt so vieler Jahrhunderte kaum auf drei Stunden schätzte. Jenes Lebens Zeugnis ist meine Jugend, deren Wonne ich euch an mir selbst zeige, der ich noch ein blühender Jüngling bin unter allen, die zu meiner Zeit gelebt haben. Ja, seitdem ich aus dieser Stadt geschieden bin, habe ich nichts gegessen noch getrunken, auch nicht Hunger noch Durst gefühlt, war aber voll von allem Guten. Und diese Kleider, in denen ich bei der Hochzeit sass, die ich niemals



ausgezogen, nachdem ich sie einmal angezogen habe, sind mir noch heute neu und schön geblieben.»

Mit diesen Worten und vielen Ermahnungen bezeugte er das Glück und die Wonne, die Gnade und Herrlichkeit jenes Lebens und entzündete mit seiner feurigen Rede manche gewaltsam, dass sie Liebhaber jenes Lebens und Verächter des diesseitigen wurden. Dann sagte er Gott Dank für das, was er an ihm getan hatte, dass sein Erbe nicht an einen anderen als an Gott übergegangen sei und an Gottes Diener, die immer wachsam seien in seinem Dienste und den Dürftigen von dem ihrigen Wohltaten erweisen. Dies trug sich zu vom Mittag bis zum Abend, dem ersten und letzten, den er, wie es heisst, im Laufe von 300 Jahren erlebte.

Der Abt richtete nun eine grosse Mahlzeit und berief dazu viele zur Ehre des Fürsten, vor allem aber den Fürsten selbst. Man setzt sich zu Tisch, man serviert, isst und trinkt. Es ist alles wohl angeordnet, reichlich, mit Freundlichkeit und gutem Willen geboten. Die andern erfreuen sich daran, die an anderem sich zu erfreuen keinen Anlass hatten; der Jüngling aber, noch voll von der Gnade und dem Rausch des Geistes, den er aus dem Lande der Lebenden mitgebracht hatte, wollte nicht essen, nicht vergänglicher Speise achtend, sondern jener, welcher in die Ewigkeit dauert. Doch zu essen gemahnt, meinte er dem Willen seines Wirtes gehorchen zu müssen. Denn sein eigener Wille weilte nur in jenem, wo er gewesen war, das Übrige ertrug er wie ein Gefangener. So beginnt er das Brot der Menschen zu essen, er, der kurz vorher das Brot der Engel gegessen hatte.

Aber damit alle erfahren, dass der Mensch nicht vom Brot allein lebe, sondern in jedem Worte,

das von Gottes Munde geht, schauderte er vor dem Anblick und Geruch des Brotes, dann kostete er davon und begann zu ergrauen, dann ass er, und man sah, wie er ganz grau und schwach und krank wurde. «Jetzt», sagte er, «sterbe ich und die Zeit meiner Auflösung steht bevor. Tut», sagte er, «mit mir, was gebührlich ist, ich will beichten, die letzte Ölung empfangen und kommunizieren und als gläubiger Christ sterben, und Eines bitte ich, betet für mich und begrabt meinen Leib neben meiner Braut.» Der Abt sieht, was sich ereignet, sieht es und wird bestürzt. Ebenso sehen es die Tischgenossen, sind bestürzt und ergriffen und ein Grauen erfasst sie. Sie empfinden Schmerzen wie die der Schwangern: heftig beweinen sie ihn, beweinen ihn wie einen einzigen, lange verlorenen Sohn, der spät zurückgegeben, nur kurz besessen worden, nun wieder geraubt werden soll. Das Gastmahl wird ihnen zur Trauerversammlung: die Speise werfen sie hin, stossen die Tafel von sich, da sich alle am Brote der Tränen sättigen und mit masslosen Tränen ihren Durst stillen. Nun erscheint zuerst die ganze Wahrheit, nun wird er als Herr der Stadt und ihres Besitztums anerkannt, und wenn einer früher gezweifelt hatte, so beweint er jetzt das Unrecht seiner Ungläubigkeit mit dem sterbenden Herrn. Man hebt ihn auf und trägt ihn in die Kirche, dort tut und empfängt er alles, was dem Christen gebührt: Beichte, Ölung, Kommunion, und darnach einen so fröhlichen und seligen Tod, dass er nicht wie ein Sterbender, sondern wie ein Schlafender den Geist aufgab, durch die Sanftheit seines Sterbens anzeigend, dass er vom Tode zum Leben übergehe. Denn schon ist er dort kein Gast und Fremdling, sondern ein wahrhafter Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes, nach dem Versprechen «wenn

er seinen Geliebten den Schlaf gegeben hat, siehe da das Erbteil des Herrn».

Der Leib wird öffentlich aufgebahrt: eine nicht leichenhafte Leiche, ein Gefäss der Erwählung, eine Werkstatt des Geistes, ein Haus Gottes. Mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Gesängen wird er beigesetzt, der Abgeschiedene wird Gott befohlen und mit grosser Pracht das Begräbnis gefeiert. Im Purpur liegt der Fürst, wie er war: mit den goldenen Sporen an den Stiefeln vor aller Angesicht, das nicht verdeckte Antlitz so strahlend, dass es nicht das eines Menschen, sondern eines Engels schien. Es waren anwesend die Könige der Erde, Bischöfe und Fürsten kamen zusammen, um das Wunder zu schauen, von dem man vor Zeiten gehört hatte, und das nun endlich, da es nicht mehr erhofft wurde, sich offenbarte. Gott wird gedankt, Gottes Namen wird mit Gesängen gelobt, der Gerechte in diesem Lobe nach Verdienst verherrlicht: keine Pracht, keine Ehrenbezeugung fehlt, alle Leichengebräuche werden beim Begräbnis geübt, doch ohne Aberglauben und ohne Pflege der Eitelkeit. Im übrigen wird nichts unterlassen, was die Ehre Gottes, die Würde des Fürsten, das Verdienst des Gerechten, die Liebe zu dem Gründer erforderte.

Es geschieht, wie er selbst gebeten hat; man öffnet das Grab der Braut, auf den Schultern der Fürsten und Priester wird er hingetragen und mit dem heiligen Leibe der gleich heilige vereinigt; beider Fleisch wird ein Staub im Grabe, beiden wird ein Lohn, eine Ruhmeskrone im Himmel zuteil; beide zusammenhängend werden ein Geist, der Gott anhängt. Nun erfreuen sie sich des Vorteils der Gemeinschaft in der Verbindung der Geister, haben und bewohnen gemeinsam den Himmel gleichwie das Grab, unkundig des Ehebetts in der Sünde, ihre Belohnung

findend in der Beschauung der heiligen Seelen. Sie werden aber auch bei der Auferstehung des Fleisches jene Verwandlung haben, die den Heiligen eigentümlich ist, deren der Apostel sich besonders freut und rühmt: « die Toten », sagt er, « werden unverwest auferstehen, und wir werden verwandelt werden.» Sie werden mit den Heiligen in Glorie jauchzen, werden sich freuen in ihren Lagerstätten, strahlend wie die Sonne im Reiche des Vaters. Sie sind und werden immer sein im Glanze der Heiligen, folgend dem Lamm und singend neuen Sang, stehend vor dem Thron und gebend « Ruhm und Ehre und Segen dem, der auf dem Throne sitzt und lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit.»

Diese Geschichte habe ich geschrieben, wie ich sie gehört habe, die Quelle derselben bin ich nicht, nur ihre Zuleitung, was ich nicht leugne. Ich leugne es nicht, sage ich, dass ich den Bach, der mir zukam, aus dem Munde eines Geistlichen, übernommen und ohne Verminderung weitergeleitet und durch keine Zusätze verunreinigt habe. Von dem Meinigen, bekenne ich, nichts hinzugefügt zu haben, ausser was Schriftstellern erlaubt ist, Konsequenzen gezogen, Altes mit dem Neuen passend verknüpft zu haben, etwa mit Moses sein Zeichen, das Salz mit Heliseus, die Verwandlung des Wassers in Wein mit Christus, gewiss nicht um zu betrügen, sondern um die Annehmlichkeit zu vermehren. Auch möge es nicht stören, dass die Geschichte seltsam und kopflos aussieht durch das Fehlen der Personen- und Ortsnamen. Mit seiner Erlaubnis will ich hier dem Leser nach Kräften Genüge tun. Der es mir erzählte, war nicht literarisch gebildet und hat es sich nicht, wie man sagt, aus dem Finger gesogen, sondern er hat die Geschichte von einem gebildeten Manne gehört, hat

sich die Worte in seiner Muttersprache gemerkt, hat sich aber die Namen in der fremden Sprache nicht merken können: ich hörte seiner Erzählung gerne zu, freute mich, offen gesagt, an dem Stoff, glaubte ihn schriftlicher Aufzeichnung wert und wollte nur, dass ich ihn gut dargestellt hätte. Zum Schluss füge ich hinzu, dass ich auf die Worte des genannten Bischof Eberhard schwören würde und auf die Wahrheit der Geschichte, wenn er sie wirklich selbst erzählt hat. Ich möchte übrigens niemand den Glauben daran aufdrängen noch auch jemand raten, die Sache zu verwerfen, da die Geschichte doch auch ohne Bezeugung wahr sein könnte und es fromm ist, erbauliche Dinge, die den Ruhm Gottes duften, gerne zu glauben. Immerhin möchte ich den Leser bitten mich nicht für einen Leichtfuss zu halten, der alles, was er hört, niederschreibt; er möge sich mit mir des darauf bezüglichen Spruches des Apostels erinnern: « Prüfet alles, das Gute behaltet, nur jeder bösen Art enthaltet euch! » Im übrigen möge er selbst sich meiner annehmen, mit dem seligen Hiob dem, was er nicht weiss, eifrig nachforschen, und wenn er es gefunden hat, darüber dem Verdienste nach urteilen. Er möge aber, bitte, herauszubringen suchen, wo diese Geschichte, wenn sie von dem Bischof erzählt wurde, sich zugetragen hat, welches die Namen der Personen seien, ob meine Erzählung mehr oder weniger den Tatsachen entsprechend lautet, und was die Wahrheit bei dieser Nachforschung billigt, das wird mir so wie ihm mehr als meine eigene Geschichte gefallen, vielmehr wird dann nur das, was daran wahr ist, mir als meine eigene gelten. »

Diese Erzählung ist die älteste Form unserer Legende. Sie ist lateinisch überliefert, und meine

Übersetzung nach der von Schwarzer Z. f. d. Phil. XIII, 338 ff. abgedruckten Posener Hs. des 13. Jahrhunderts gefertigt unter Beiziehung der von Schönbach W.S.B. 1902, S. 66 ff. mitgeteilten Kollation der Wiener Handschrift von 1460. Hie und da habe ich auch selbst konjizieren müssen. Auch scheint wenigstens ein Satz mit einer Anspielung auf das «Salz des Helisæus» ausgefallen zu sein, da der letzte Abschnitt davon redet. Als Verfasser vermutet Schwarzer Engelhard, einen österreichischen Zisterzienser Abt, späteren Mönch in Langheim bei Kulmbach, und Wattenbach Deutschlands Geschichtsquellen im Ma. II^{6}, 340, hat sich ihm hierin angeschlossen. Auffallend ist nur, dass ein Zisterzienser des 12. Jahrhunderts einem Kluniazenser-Kloster so uneingeschränktes Lob belässt, vgl. Schönbach W.S.B. 1898, S. 98 ff. Der Gewährsmann, der diese Gründungslegende eines oberitalienischen Kluniazenser-Klosters nach Deutschland brachte, ist Eberhard II., Bischof von Bamberg 1146—1172, der zur Zeit des Abfassens der Legende noch am Leben gewesen zu sein scheint. Wir finden ihn auf dem Reichstag Friedrichs I. im November 1154 auf den Ronkalischen Feldern, im Juni 1155 bei den Verhandlungen mit Pabst Hadrian IV. tätig. Im August 1155 schifft er sich mit andern deutschen Fürsten in Ancona nach Venedig ein. Auf der Rückkehr von dort nach Deutschland muss er in dem ungenannten Kloster eingekehrt sein.

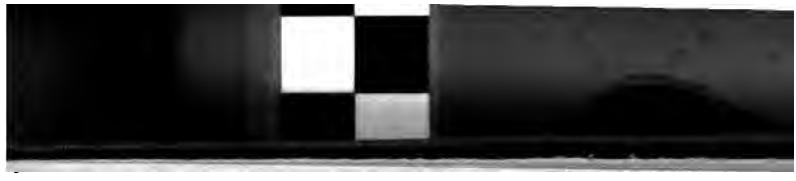
Sutermeister erzählt seine Geschichte nach Jakob Stutz, Sieben Mal sieben Jahre aus meinem Leben. Als Beitrag zu näherer Kenntnis des Volkes. Pfäffikon 1853, S. 55 ff. Stutz berichtet dort aus seiner Jugend: «In höherm Masse entzückte mich noch eine andere

Geschichte, die Bas Anneli uns oft erzählte, nämlich von einem jungen Herzog, der so überaus fromm und gut gewesen sei und durchaus nicht habe heiraten wollen, aber doch auf das ausdrückliche Begehren seiner Mutter, eine Prinzessin habe zur Frau nehmen müssen. Am Hochzeitstage habe der junge Bräutigam viel, viel gebetet, der Hergott möchte ihn doch keusch und rein bewahren. Da sei am Morgen desselbigen Tages ein sehr schöner Jüngling zu ihm gekommen und habe sich ihm als Koch für das Hochzeitsfest anerboten, den er auch als solchen angestellt habe.»

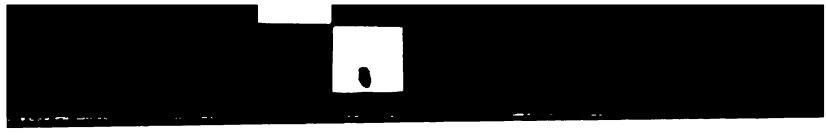
«Der Jüngling sei durch sein frommes und holdseliges Betragen den Leuten am Hof, besonders aber dem Herzog, recht herzlich lieb geworden, so dass dieser ihn gebeten habe, er möchte doch immer an seinem Hofe bleiben. Am dritten Tage mittags aber habe der Jüngling gesagt, seine Stunde sei gekommen, er müsse wieder nach Haus gehen. Der Herzog habe ihn zu Fuss und allein eine Strecke Weges begleiten wollen. Da seien sie in heiligen Gesprächen unvermerkt auf eine grüne Haide gekommen, welche ganz mit Rosen und Rosmarin bewachsen und voll Balsamduft gewesen sei. Unter einem Palmbaum sei ein weisses Maultier gestanden. Der Jüngling habe es abgelöst und den Herzog gebeten, er möchte sich auf dasselbe setzen. Der Herzog habe also getan, und gleich sei der Jüngling auch hinter ihm aufgesessen. Da sei es dem Herzog vorgekommen, als ob er durch die Luft schwebte. Dann haben sie bald in der Ferne eine prächtige Stadt gesehen und seien bald an ein goldenes Thor gekommen, das mit Edelsteinen besetzt gewesen sei und das sich ihnen wie von selbst aufgetan habe. Es sei da in der Stadt drinnen ein Glanz und eine Herrlichkeit gewesen, als ob tausend Sonnen hier scheinen würden; man habe von allen Seiten

Gesang und Musik gehört; weissgekleidete Jungfrauen mit Blumenkränzen um die Stirne seien durch die mit Gold besetzten Strassen gezogen und haben den Herzog mit Jubel und Freude begrüsst. Er habe sehr viel Schönes und Herrliches gesehen, das keine Feder zu beschreiben vermocht hätte. Er wäre so gerne immer da geblieben, aber der Führer habe gesagt, auch des Herzogs Stunde sei gekommen, er müsse nach Hause gehen, werde aber wohl bald wieder hierher kommen dürfen. Und als der Herzog wieder heim gekommen sei, habe er seinen Palast in ein grosses Kloster umwandelt (!) gefunden, habe an der verschlossenen Pforte geklingelt. Da sei ein Klosterbruder in einem langen, schwarzen Gewande hervorgetreten und der Herzog habe gesagt (!), was sie da machen oder ob er sich verirrt habe. Er sei heute Mittag fortgegangen und um Vesperzeit sei er nun wieder da und finde schon das herzogliche Schloss nicht mehr, in welchem er Herr und Meister sei. — Der Bruder habe geantwortet, dass hier ein Abt regiere und habe den Herzog gleich zu diesem geführt. Da habe es sich ergeben, dass der junge Herzog 300 Jahre fort und jener Jüngling ein Engel gewesen sei, der ihn in den Himmel geführt habe. Die ganze Geschichte von seinem Verschwinden, sowie den Tod der Herzogin und der Mutter habe er auf einem Denkstein lesen können. Man habe auf das Wiederfinden des Herzogs ein grosses Freudenmahl angestellt, an welchem derselbe obenan habe sitzen müssen. Als er aber ein ein Stücklein Brot zu essen in den Mund genommen habe, sei er plötzlich zu einem alten, alten Mann geworden und — gestorben.»

In der Anmerkung teilt S. die Geschichte von Loringus aus Hermann Korners Chronik mit. Eine umfangreiche deutsche Legende des 15. Jahrhunderts



druckt nach einer Weimarer Handschrift Bolte ab in seiner Ausgabe der kleineren Schriften R. Köhlers II, 227 ff. So weit die literarisch-gelehrte Überlieferung. Ausser im Kanton Zürich treffen wir die Legende aber noch in Mähren, Böhmen und Kärnthen in den Volksmund übergegangen. Über die mährische Fassung sind wir nur ungenügend unterrichtet durch eine Notiz in Vernalekens Österreichische Kinder- und Hausmärchen S. 347. In Böhmen kursiert die Geschichte als tschechische Ballade: «Theophil, ein gottesfürchtiger englischer Herr, bittet Gott, er möge ihm wie dem Tobias zum Schutze gegen böse Mächte den Engel Raphael auf seine bevorstehende Hochzeit senden. Der Engel erscheint Theophil beim Gebete ausserhalb des Schlosses als schöner Jüngling, wird von diesem zum Feste geladen und geht mit. Unerkannt weilt er acht Tage, gibt sich seinem Schützlinge beim Abschiede zu erkennen und lädt nun seinerseits diesen nach drei Tagen ins Himmelreich. Zur bestimmten Frist entfernt sich Theophil ohne Abschied von den Seinen und findet ein überirdisches Ross, das ihn an die Pforte des Paradieses führt, in welches ihn Raphael geleitet. Er schaut die Herrlichkeiten des himmlischen Jerusalem und den Erlöser selbst, muss aber als noch nicht gestorben zur Erde zurück. Er klopft an das Tor seiner Burg, von welcher er seiner Meinung nach nur einen Augenblick entfernt gewesen; man öffnet, aber niemand will ihn kennen. Endlich findet sich in einer alten Chronik, dass seit seiner Entfernung 300 Jahre verflossen sind. Er muss dem neuen Burgherrn alle seine Erlebnisse erzählen und mit zu Tische sitzen: kaum aber hat er irdische Speise berührt, so ergraut er, die Kräfte nehmen ab, er sendet nach dem Priester und stirbt» (Feifalik WSB. XXXIX. 1862. S. 332 f.).



Das kärnthische Märchen ist veröffentlicht von Pogatschnigg im 56. Jahrgang der Carinthia (Zeitschrift für Vaterlandskunde, Belehrung und Unterhaltung) LVI. 1866. S. 58 ff. Da die Zeitschrift schwer zugänglich ist, teile ich den ganzen Text mit nach der Abschrift, die Herr Studiosus Polheim freundlichst für mich angefertigt hat:

Der Königssohn im Paradies.

Ein alter König hatte einen einzigen Sohn, den er sehr gut erzog. Da geschah es, dass der König in eine schwere Krankheit fiel und dem Tode nahe war. Auf dem Totenbette liess er nochmals seinen Sohn zu sich rufen, gab ihm Ermahnungen und gute Lehren und bat ihn, dass er gnädig sein solle gegen seine Untertanen. Hierauf verschied er und ward allgemein betrauert. Als nun der Sohn die Regierung übernommen hatte, redete ihm die Mutter zu, ein Weib zu nehmen. Aber der Königssohn wollte davon nichts wissen und weigerte sich eine Weile standhaft, endlich musste er aber doch sich in den Willen seiner Mutter und des Volkes ergeben. Er heiratete eine Prinzessin, die so schön war, dass sie das ganze Volk anbetete, und die Hochzeit wurde mit grosser Pracht und Herrlichkeit gefeiert. Nach der Tafel entfernte sich der junge König auf eine Weile aus dem Saale, um im Hofe frische Luft zu schöpfen. Da sieht er daselbst einen Schimmel stehen und einen Burschen daneben, der sagte zum Königssohn: « Setze dich auf den Schimmel und reite mit mir, du wirst was sehen! » Der Königssohn setzt sich aufs Pferd und reitet in Gesellschaft des Burschen fort. So reiten sie miteinander weit, weit, und kommen zu einem grossen Gartentor. Hier blieb der Schimmel stehen, sie stiegen ab und gingen hinein. Da war denn ein grosser

Garten und eine Menge Leute drinnen und eine Menge Blumen und Obst. Und die Leute waren alle so freundlich untereinander, und sie gaben ihm Obst zum essen und Blumen zum Schmucke. Von hier aus gelangten sie dann in einen zweiten Garten, der noch grösser und schöner war als der erste. Auch hier verweilten sie eine kurze Zeit, dann kamen sie zu einem dritten, der war der schönste von allen. Nachdem sie hier eine Weile von den köstlichen Früchten des Gartens gegessen hatten, sagte der Bursch zum Könige: «Jetzt hast du genug gesehen, gehe nur wieder heim auf dein Schloss.» Wie der Königssohn zum Gartentore kam, stand der Schimmel noch da, er schwingt sich in den Sattel und reitet fort, bis er zu seinem Schlosse gelangte. Ein ganz fremder Pförtner empfing ihn hier, als er abstieg, und fragte ihn was er wolle. «Auf mein Schloss», meint der Königssohn. Da belehrte ihn jener, dass hier kein Schloss, sondern ein Kloster wäre und führte den Erstaunten zu seinem Abt. Dieser lässt sofort die alten Bücher nachschlagen und entdeckt richtig, dass vor langer, langer Zeit der letzte König verloren gegangen sei. An diesem Tage waren es gerade dreihundert Jahre seitdem. Auf das hin gab der Abt dem Königssohne zu Ehren ein grosses glänzendes Fest, zu dem viele Gäste eingeladen wurden. Wie viele Speisen auch aufgetragen wurden, der Königssohn genoss nichts davon. Wie er aber, dem vielen Drängen nachgebend, ein Bröcklein von der Speise auf die Zunge gebracht hatte, wurde er sogleich ein steinaltes Männchen, das Gewand begann auf seinem Körper zu faulen. Auf Befehl des Abtes ward er in ein Bett gebracht und mit den Sterbesakramenten versehen, worauf er sogleich starb. — Wo ist er gewesen? — Im Paradies?»

* * *

Gemeinsam ist den volkstümlichen Fassungen die Ersetzung des in den Himmel ladenden Greises durch einen Jüngling. Das hängt damit zusammen, dass es in allen, auch den literarischen Versionen mit Ausnahme der ältesten, ein Engel ist; den kann sich die volkstümliche Phantasie aber nur als Jüngling vorstellen. Was ist es aber in jener ältesten? Christus? Der wird doch auch nicht als Greis vorgestellt. Gott-Vater? Der wandelt doch nicht auf Erden. Dem Erzähler ist auch nicht wohl bei der Sache, er überlässt den Lesern die Entscheidung darüber, was sie sich unter dem Alten vorstellen wollen. Seine Legende ist wohl entstanden auf Grund einer viel älteren, die mich speziell an einen altchristlichen Legendentypus erinnert. Ich meine dabei allerdings nur das erste der darin behandelten Motive, das von der Josephs-Ehe; über das zweite, das vom Gast des Geistes (Gespenstes), den er selbst vorher bewirtet hat, s. Bolte «Über den Ursprung der Don-Juan-Sage» (Z. f. vgl. Lit. Gesch. 13,389. Köhler kleinere Schr. II, 239); das dritte von der «Relativität der Zeit» schliesst sich durch den Zug vom weissen Maultier als Träger in das Feenland an die keltische Tradition vom «mule sans frein» an, im übrigen s. Bolte bei Köhler a. a. O.: aber die Form, in der das erste hier erscheint, erfordert unsere besondere Aufmerksamkeit. Während in der bekanntesten Repräsentantin desselben, in der Alexius-Legende, der Bräutigam aus freien Stücken in der Hochzeitsnacht seine Braut verlässt, um ein keusches Leben zu führen, lebt er hier auf Antrieb eines plötzlich bei seiner Hochzeit erscheinenden Fremden, der ebenso wie sein Reittier irdische Speise und Trank verschmäht, der unter unsern Augen das Ansehen eines Gottes gewinnt, der ihn in einer Vision die Herrlichkeit des

Garten gehn,
auf *S.*[1]

Die Jungfrau geht in Garten,
schöni Bluomen brockt sie ab *S.*[2]

ut hinter sich,
a stund [6])
nd ein [7]) J ü n g l i n g ,
ıd hinter ihr [8]) *W.*

Wie sie ihr Röslein spritzet
und meint sie ist allein,
da is Einer zu ihr kommen,
zu ihr in Garten ein. *S*[3].

du da herein *W*[1].

ıt koinə Tirn wrschlosən *G.* Über d'Mauer bin ich gsprunge *S.*[3]

« Wo is dein Vater und Mutter?»
« Sie liegen aufn Saal,
sie tun noch beide schlafen,
aufstehn werden sie bald.»
Der Kavalier geht auf den Saal,
bei der Tür da klopft er an;
die Mutter die is kumma
und hat ihm aufgetan. *S.*[3]

nleinmacher bist[3]) Sag' mir nur deinen Namen,
n Nam?»[4]) 2. *EHW*[8] deinen Namen sag' mir an. *S.*[8]

d *E.* Bist du der Röselimacher *2.* Bist du derselbig junge Knab *H.*
ıen N. *2.* Wie h. denn euer N. *E.* S. an w. h. euer N. *H.*

men,
[er,
orten,
ır» *S.*[8]

Heißt euer Nam Herr Jesus,
mit euch jetzt will ich fort,
will all meine Kleider lassen,
mein Gärtchen lassen stehn *H.*

Den übrigen fehlt die Strophe, oder ist mit IV vermischt.

Straßen *W.*[8] — [5]) Will Vater und Mutter lahn *W.*[1] Bis an ein gwisses Ort *W* [8]

Der Herr fangt an zu schreien
«O Röserl, komm herein!
bist allzeit ghorsam gwesen,
wirst noch gehorsam sein.

Tu dir deinen Kranz binden,
jetzt ist noch in der Fruh,
du wirst ihn heut noch brauchen
gegen Mittag zu.»

« Ich bitt euch, mein Vater und Mutter,
tut ihr nu gleich mit (l. nit) wein,
ich geh mit tausend Freuden
in schönen Himmel ein.» *S.*[8]

Himmelreich es schauen lässt — lebt er einige Tage mit der Braut, ohne sie zu berühren, worauf er erst sie verlässt, während sie sich in ein Männerkloster zurückzieht. So wenigstens glaube ich den verdunkelten Inhalt der Legende, von den beiden nicht zugehörigen Motiven gelöst, rekonstruieren zu müssen. Nicht anders erscheint aber der h. Thomas beim Hochzeitsfest eines königlichen Brautpaares (Reitzenstein, Hellenist. Wundererzählungen S. 135 ff.): «Bei diesem isst und trinkt er nicht.» «Dann tritt die volle Verzückung ein, seine Gestalt verwandelt sich, er strahlt von Schönheit.» «Er wird», wie R. richtig bemerkt, «dem Gotte, der in ihn eintritt, auch körperlich gleich.» Dann singt er ein Lied von der Herrlichkeit der himmlischen Hochzeit. Er betritt mit den Brautleuten das Brautgemach, plötzlich ist Christus selbst da und hält den Brautleuten eine lange Rede, durch die er sie vermag, in der Ehe keusch zu bleiben. Am nächsten steht dieser eine Legende von Theophilus (Jülicher, Arch. f. Religionswiss. VII, 376 f.), der mit einem Mädchen verlobt ist, aber auf den Rat eines zufällig in einem Stalle aufgefundenen alten Mannes, aus dessen Mund und Fingern aber ein wundersamer Glanz strahlt, mit seiner Braut durch die Lande zieht, ohne sie zu berühren.* In diese altchristliche Zeit scheinen mir die Grundlagen unserer Legende zu verweisen, und auch das Zurückziehen der Braut ins Männerkloster gemahnt an einen alt-

* In der Cäcilienlegende ist der Sachverhalt schon verschoben Erst Scene im Brautgemach, in der die Braut den Bräutigam zur Enthaltsamkeit bekehrt; dann Erscheinung eines überirdischen alten Mannes vor der Taufe des Bräutigams; dann Erscheinung eines Engels — wieder im Brautgemach — mit den Kränzen der Jungfräulichkeit. Freilich fehlt die Erscheinung des alten Mannes in der ältesten Fassung (Günter, Legendenstudien S. 53), sie kann aber dennoch alt sein.

christlichen Legendentypus der Monacho-Parthenos, der Mönch-Jungfrau, über den Zwierzina tiefgründige Studien angestellt hat, die leider noch nicht publiziert sind; vgl. jetzt Günter, Legenden-Studien, Köln 1906, S. 128. In der Schweiz ist dieser Typus speziell vertreten durch jene merkwürdige alte rätoromanische Margareten-Ballade (Decurtins a. a. O. S. 238. P. Maurus Carnot, Im Lande der Rätoromanen. Verlag der Romania 1898. S. 90); in neuerer Zeit hat Gottfried Keller in seinen Sieben Legenden die zugehörige Legende von der h. Eugenia anmutig behandelt.

Reissenberger hat (Z. d. Ver. f. Volksk. XI, 298 ff.) in seinem Aufsatze zu dem Volksliede von der «Tochter des Kommandanten zu Grosswardein» den Versuch gemacht, den darin enthaltenen Erzählungsstoff als eine einfache Umkehrung unserer Legende vom italienischen Herzog darzustellen, indem er die Anknüpfung Boltes an die Geschichte vom «Blümelmacher» als unnötig hinzustellen sucht. Er hat dabei eine ältere Form der Ballade übersehen, die uns leider nur in Prosaauflösung erhalten ist, die aber durch das Gewicht, das sie gerade auf die Blumen des Gartens legt, den deutlichsten Zusammenhang mit dem «Blümelmacher» verrät (Birlinger, Volkstümliches aus Schwaben I, 257, Nr. 406). Wir haben es also nach wie vor in der Ballade vom «Kommandanten von Grosswardein» mit «Blümelmacher», plus «Relativität der Zeit» zu tun.

Hingegen kann «der Blümelmacher» selbst in gewisser Weise als Umkehrung unserer Legende betrachtet werden, indem er ganz ähnliche Züge aufweist, die doch einer weit späteren Welt entstammen. Ich unterscheide folgende Fassungen, wobei ich nur Boltes *A* (Z. f. deutsch. Alt. 34, 18 ff., 36, 195 f.) berücksichtige, die abgeleiteten *B* von der «Sultans-

tochter» und *C* von der «Tochter des Kommandanten» ausser acht lasse:

I. Die Tochter eines Heiden in Babylon geht am Tage ihrer Hochzeit in ihren Garten, um zu beten. Da kommt ihr der Gedanke, dass der, der die schönen Rosen und Lilien gemacht habe, der wahre Gott sein müsse. Darauf erscheint ihr ein schöner Engel, den sie fragt, ob er vielleicht Gott sei, was er ablehnt: er sei nur dessen Diener. Die Jungfrau erklärt, ihm folgen zu wollen und gerne ihren Bräutigam zu verlassen. Er führt sie darauf in kurzer Zeit auf wunderbare Weise, ohne dass sie Brücke oder Steg berühren, mehr als 3000 Meilen weit in ein Kloster. Unterdessen wird sie zu Hause vermisst; der Bräutigam, der sich betrogen wähnt, «widersagt» ihrem Vater und reitet zornig in sein Zeltlager. Ihr Vater wünscht, dass sie vorher gestorben wäre. Der Engel hat die Jungfrau inzwischen über den Wert der Keuschheit, die die Tochter des Liliengottes ist, belehrt und bringt sie nächtens vor das Tor eines Frauenklosters. Durch die verschlossene Türe führt er sie hinein* und heisst sie sich vor den Altar niedersetzen. Nachdem er einen lichten Schein um sie gebreitet und ihr einen Brief in die Hand gegeben, in dem alles, was geschehen ist, geschrieben steht, verlässt er sie. Des Morgens kommt die Äbtissin nach ihrer Gewohnheit in den Chor, um zu beten, und sieht die leuchtende Jungfrau. Sie läuft zurück und weckt die Nonnen, rufend «ich habe Maria selbst gesehen». Die Nonnen kommen, sinken vor ihr auf die Knie und singen *Salve Regina!* Jetzt bietet sie der Äbtissin den Brief, da sie die Sprache des Landes nicht kennt. Der Bischof wird

---

* *Durch gantz wand mit beschlossner tür*: eine Phrase, die sonst auf die unbefleckte Empfängnis angewendet wird.

berufen und tauft sie. Alle singen *Te deum laudamus* zu Ehren dem Rosen- und Liliengott. Nach dem Tode der Äbtissin wird sie selbst zur Äbtissin gewählt. Drei Tage vor ihrem Tode kommt der gleiche Engel wieder im Auftrage des Gottes der Rosen und Lilien, dessen Herz nach ihr verlangt, um ihr den Tod voraus zu verkünden. Am dritten Tage holt der Engel ihre Seele und bringt sie in den Himmel. Gott selbst geht ihr entgegen, um sie zu empfangen.

Die besprochene Version ist nur in einer Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts aus dem Nonnenkloster Inzigkofen bei Sigmaringen erhalten und abgedruckt von Bolte a. a. O. Wie man aus den vielen Fehlern ersieht, ist die Handschrift nicht die des Originals, sondern eine vielfach, auch in metrischer Beziehung, verderbte Abschrift. Wenn ich von metrischen Besserungen absehe (gleich in der ersten Zeile « *In dem lande zuo Babylon* », da der Auftakt nie fehlt), ist ausser den bereits von Bolte bemerkten Änderungen 34. *Mocht sprächin,* 42. *gewuochs* zu lesen, 55 und 56 umzusetzen, 78. *Tuo mir vff diner gnaden schrin,* 104. *Min man wil hint min nemen war,* 106. *Ich welti, ich wär sin entladen,* 113. *Er graif ir an ir linden hand,* 137. *grús,* 173. *Daran man schón geschriben vant,* 178. *Vnd wers vor was und wies dar kam,* 185. *minneclich vnd stát* (?), 217. *In dem kor si ir bet tuon wolt,* 304. *gekêrt,* 326. *Hat mich gesendet zuo dir her, Nach dir stat sines hertzen ger,* 368. *lieb wil han,* 382. *hab,* 395. *ruom* (vgl. 99). Wichtig für die Bestimmung des Alters des Gedichts ist 127, wo Bolte zweifelnd *cáber* liest, wo sicher *táber* in der Handschrift steht; dieses Wort *täber, taber* « Zeltlager » aus dem böhmischen *tabor* ist aber nicht vor den Hussitenkriegen nach Deutschland gekommen. Wenn Bolte meint (S. 25): « einzelne der ältern Zeit geläufige

Wendungen legen die Vermutung einer erheblich früheren Entstehung nahe », so sehen wir, dass wir kaum über die Zwanzigerjahre des 15. Jahrhunderts zurückgehen dürfen; die Fortdauer der Tradition der guten mhd. Zeit wird leicht unterschätzt. Auch die Metrik ist gut bei entsprechender Herstellung: regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung mit nicht allzu störender Verletzung des Wortakzents, fast durchwegs stumpfe Reime von grosser Reinheit. Dieselben weisen auf Schwaben: allgemein allemanisch mehrfache *s* : *z*, *m* : *n*, 25. *schôn* : *benomen* d. i. *benôn*, speziell schwäbisch 126. 138. *heit* wie bei Ulrich von Türheim.

II. Eines Heiden Tochter geht einst in ihrem Garten spazieren. Da sieht sie die Blumen und denkt, das müsse ein grosser Meister sein, der die geschaffen hat. Plötzlich steht ein Jüngling vor ihr. Sie wundert sich, wie er hereingekommen sei, da der Garten wohl verschlossen war. Aber er erklärt, dass ihm keine Türen verschlossen seien und auch keine Herzen, und er habe auch die Blumen erschaffen und heisse « Jesus der Blümelmacher ». Sie will gleich die Seine werden und ihr Reich mit ihm teilen. Er aber fordert sie auf, ihr Reich zu verlassen, all ihr Geschmeide von sich zu werfen und ihm zu folgen. Sie gehorcht ihm, er nimmt sie bei der Hand und führt sie über Feld bis vor ein Jungfrauenkloster. Durch die verschlossene Türe geht er ein und lässt sie draussen stehen. Sie pocht an die Türe und fragt nach ihrem Liebsten. Die Jungfrauen stellen empört in Abrede, dass ein Mann bei ihnen im Kloster sei, nur Jesus wohne ihnen immer bei. Das eben sei der, den sie suche, sagt die Heidin. Die Klosterfrauen rufen nun den Bischof, der tauft sie und legt ihr den Namen *Salve Regina* bei. Sie bleibt bis zu ihrem Tode im Kloster. Noch heute wird sie

von der Christenheit verehrt und wird eine Blume, in der der Heiland sitzt, in der Hand haltend, dargestellt.

Diese Fassung habe ich aus den beiden Erk-Böhme Nr. 2121 und 2122 abgedruckten rekonstruiert. Die zweite steht im ganzen und grossen dem Original näher, ist aber überarbeitet und mit Zæsurreimen versehen. Die erste muss mehrfach durch Zuziehung der Germania 36, 265 abgedruckten Fassung gebessert werden. Auch so gibt sie einen stark verkürzten und entstellten Text, der aber doch formell durch den Mangel der Zæsurreime dem Original näher steht. Ganz herzustellen ist dieses kaum mehr aus den beiden so stark auseinandergehenden Versionen. In den Schlussstrophen, die nur in der zweiten Fassung erhalten sind, wird der Name als «Regina» gegeben, ebenso wie in den meisten Liedern von III, das, wie wir sehen werden, auf II zurückgeht; da aber das steirische Volkslied von III den Namen als «Seif Regina» gibt, was schon der Herausgeber als «Salve Regina» erkannt hat, und sich eine Umwandlung des unerhörten «Salve Regina» in das gewöhnliche «Regina» wohl begreift, das Umgekehrte aber unbegreiflich wäre in Anbetracht der noch zu erwähnenden Anknüpfung des «Salve Regina» an I, so haben wir für das «Regina» der Vulgata von III und der einzig erhaltenen Fassung von II zufällige Übereinstimmung anzunehmen, hingegen für den Archetypus von II «Salve Regina» anzusetzen. Dieses selbst als Name gefasst zeigt sich als falsche Auffassung der Stelle in I, in der das im Klosterchor sitzende Mädchen mit «Salve Regina» von den Nonnen, die sie für Maria halten, angerufen wird. Hierher gehört auch das Bild des Schlusses von dem Mädchen, das mit dem Lilienstengel, in dessen Blütenkrone sich das Christuskind

wiegt, dasitzt: das steht nicht in I, muss aber im Original gestanden haben, da zur Erklärung, weshalb die Nonnen sie für Maria halten, der blosse Lichtschein, den der Engel um sie breitet, nicht genügt. Hier haben wir auch die Grundlage des Ganzen: in den Erlebnissen mystisch erregter Nonnen, die sich nicht nur als Gottesbräute, sondern auch als Gottesgebärerinnen empfinden; vgl. Strauchs Anmerkung zu Margaretha Ebner und H. von Nördlingen 120, 11 ff. Ein Ansatz dazu ist es, wenn Schwestern von Töss die Schmerzen empfinden, die Maria beim Tode ihres Sohnes gefühlt hat (Elsbet Stagel, das Leben der Schwestern von Töss, hg. v. F. Vetter, S. 60. 66). So sehen wir denn, dass II nicht direkt auf I zurückgeht, sondern auf eine ursprünglichere Gestalt desselben. Ob das auch schon ein Gedicht war oder etwa ein Prosabericht, ist nicht auszumachen.

IIa. Mittelbar geht auch auf I zurück die skandinavische Fassung, in der die Jungfrau *Samaria* genannt wird: dies setzt eine Redaktion voraus, in der sie von den anbetenden Nonnen nicht mit *Salve Regina*, sondern mit *S(anct)a Maria* angerufen wird, womit wohl die Antiphon *Sancta Maria, succurre miseris* gemeint ist.

III. Das deutsche Volkslied von Regina ist uns in einer Reihe von Fassungen bekannt. Ausser den gedruckten kenne ich eine Anzahl aus der Schweiz, die ich den Sammlungen des Frl. Züricher, die sie mir gütigst zur Verfügung stellte, entnahm*. Ich bezeichne die schweizerischen mit Ziffern, die ausserschweizerischen mit Buchstaben:

* Die von Reissenberger a. a. O. zitierten siebenbürgischen Lieder sind mir nicht zugänglich gewesen. Das von Hauffen a. a. O. zitierte gehört nicht hierher.

E: Elsässisch: Elsässische Volkslieder, gesammelt und herausgegeben von Ant. Mündel. Strassburg 1884. Nr. 22. S. 25.

G: Gottschee: A. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee. Graz 1895. Nr. 27. S. 224. 398.

H: Hessen: O. Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg 1885. Nr. 1. S. 1. Von einem niederhessischen Lied kenne ich nur die erste Zeile «Christinchen ging in Garten» aus Hessische Landes- und Volkskunde, herausgegeben von C. Hessler II. Marburg 1904. S. 595.

N: Nassau: E. Wolfram, Nassauische Volkslieder 1894. Nr. 8 bei Erk-Böhme Nr. 2125.

S: Steyermark: S^1: Jeitteles, das deutsche Volkslied in Steiermark. Archiv für Literaturgeschichte, herausgegeben von Schnorr. IX, 370 f.

S^2: Anton Meixner, Steirische Volkslieder. Hs. 1082 (alt 3643) des steiermärkischen Landesarchivs. S. 87^a. Freundliche Mitteilung des Herrn Studiosus Polheim. Die Überschrift lautet daselbst «Maria, die Jungfrau und der himmlische Maler. (Hortus conclusus.) Mündlich von einem Bettler zu Leibniz». Der Name der Titelheldin in dieser Überschrift beruht wohl auf einer selbständigen Deutung des Herrn Kaplan Meixner.

S^3: A. Schlossar, Deutsche Volkslieder aus Steiermark. Innsbruck 1881. Nr. 308. S. 337.

W: Württemberg: *W*[1]: Des Knaben Wunderhorn. 4. Band. Nach A. v. Arnims handschriftlichem Nachlass, herausgegeben von L. Erk. Berlin 1854. S. 190. (L. Achims v. Arnim sämtliche Werke. Neue Ausgabe. 21. Band. Nachlass 5. Band.)

W[2]: Ernst Meier, Schwäb. Volkslieder mit ausgewählten Melodien. Berlin 1855. Nr. 208. S. 364.

W[3]: Daselbst mitgeteilte Variante.

1. Aargau: Olsberg: Aus dem Material des Schweizerischen Idiotikon.

2. Appenzell-Ausserrhoden: Trogen.

3—7. Kanton Bern. 3. Langnau. — 4. Bern (bei G. Züricher, Kinderlied und Kinderspiel im Kanton Bern. Zürich 1902. Nr. 908). — 5. Münchenbuchsee (ebenda 909). — 6. Bern (ebenda 910). — 7. Gsteigwyler (ebenda 911).

8. Luzern: St. Urban: A. Gassmann, Volkslied im Wiggertal. Nr. 9. Ich verdanke die Mitteilung aus diesem noch ungedruckten Werk Professor J. Meier in Basel.

9. St. Gallen: Material des Idiotikon.

10. 11. Schaffhausen: 10. Der Unoth. Schaffhausen 1868. S. 46. Eine fast wörtlich übereinstimmende Fassung teilt mir Frl. Z. aus Merishausen mit. — 11. Stein am Rhein: Die Schweiz 1858. S. 185.

12—14. Zürich. 12. Die Schweiz 1858. S. 87. — 13. 14. Letzteres aus dem Material des Idiotikon mit verschiedenen Varianten.

Ich habe es versucht, nach der grössern oder geringern Übereinstimmung, die die einzelnen Fassungen mit der Quelle II zeigen, das ursprüngliche Gedicht zu rekonstruieren, bin aber nur für Einzelheiten zu einem Resultat gekommen: im ganzen muss ich einen solchen Versuch als gescheitert betrachten. Was ich in den beifolgenden Tabellen gebe, ist also nur eine Übersicht über die komplizierte Überlieferung, wobei ich die Übereinstimmungen mit II durch Sperrdruck hervorhebe. Dabei ist zu beachten, dass III auf eine vollkommenere Gestalt von II zurückgeht als die überlieferte: auf das «Salve Regina» habe ich schon aufmerksam gemacht; wahrscheinlich gehört auch der seltsame Brief, den Jesus am Schlusse zur Beglaubigung ihres Aufenthalts im Himmel schreibt, dazu, da er merkwürdig an den Brief gemahnt, den der Engel ihr in I übergibt, in dem schon wunderbarerweise alles beschrieben ist, was sich eben begeben hat.

Strophenbestand der einzelnen Fassungen:

E: I. II. III. VI. VII. X.
G: I. II. III. V. VI. VII.
H: I. II. III. VI. VII. X. XI.
N: I. II. III. IV. X. XI.
S^1: I erste Hälfte. II. III. IV. V. VI. VII. X. XI.
S^2: I erste Hälfte. II. III. IV. V. VI. VII. XI.
S^3: I. II. III. VI. X.
W^1: I erste Zeile. II. III. V. VI. VII. XI.
$W^{2.3.}$: I. II. III. V. VI. VII. X. XI.
1: I. II. III. IV.
2: I. II. III. VI. VII. X. XI.
3: I erste Hälfte. II. III. X.
4: I. II. III. V. IX. X. XI.
5: I. II. IX. X. XI.
6: I. II. III.

7: I. II. IX.
8: I. II. III. IX. X. XI.
9: XI.
10: I. II. III. VII. X. XI.
11: I. II. III. IV. VIII. XI.
12: I. II. III. VII. var: VIII. X. XI.
13: I erste Hälfte. II. III. VI. VII. IX. XI.
14: I. II. III.

I ist also erhalten in: EGHNS[8] W[2. 3.] 1. 2. 4. 5. 6. 7. 8. 10. 11. 12. 14.; teilweise in S[1. 2.] W[1.] 3. 13.

II in allen ausser 9. — III ausser 5. und 9. — IV in NS[1. 2.] 1. 11. — V in GS[1. 2.] W. 4.

VI in EGHSW 2. 13. — VII in EGHS[1. 2.] W. 2. 10. 12. 13. — VIII in 11. 12.

IX in 4. 5. 7. 8. 13. — X in EHNS[1. 3.] W[2. 3.] 2. 3. 4. 5. 8. 10. 12. — XI in HNS[1. 2.] W. 2. 4. 5. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

6. (14) Das Knöchlein.

« Auf der Sandalp, die sich im hintersten Winkel des Lintthals, am Fuss der höchsten Glarnerberge hinzieht, hatte vor vielen Jahren ein böser Mann aus Lintthal eine Sennhütte. » Im Zorn tötet er einmal einen bei ihm dienenden Buben, indem er ihn « mit dem Kopf in den Kessel tauchte, worin er eben die Milch sott, um sie zu scheiden. » Darnach wirft er den Leichnam in die Lint. « Es vergingen viele Jahre, das Gebein des Knaben hing ungerächt an einem Felsen des wilden Lintbachs, und von Zeit zu Zeit, wenn eine stärkere Welle vorbeirauschte, nahm sie eins von den Knöchlein mit fort, spielte eine Weile damit und liess es dann etwa an einem einsamen Ufer liegen. Einst-

mals traf es sich aber, dass in Lintthal Kirchweih war.» Auch der böse Senn nimmt daran teil. Da er sich stark erhitzt hat, geht er ins Freie und schöpft mit seinem Hut Wasser aus dem Bach. «Er trank aus, was hineingelaufen war; auf dem Grunde aber fand er ein weisses Knöchlein, das steckte er auf seinen Hut und ging so in den Saal zurück. Da fing das Knöchlein auf einmal an zu bluten, und man wusste nun, wohin der Knabe gekommen war; das Fest nahm schnell ein Ende, der Bösewicht ward ergriffen und bald nachher in Glarus auf den Richtplatz geführt.» So erzählt die Sage Albert Schott in den Alpenrosen 1838, S. 131 f. Ihm ist Sutermeister ziemlich getreu gefolgt, nur alle Hinweisungen auf eine bestimmte Lokalität sorgsam vermeidend, weil er eben aus der «Sage» ein «Märchen» machen wollte, gemäss jener im ersten Teil dieser Studien gekennzeichneten äusserlichen Unterscheidung dieser beiden Dichtungsgattungen.

Nach S's Anmerkung «Nach den Alpenrosen 1838 und nach J. J. Reithards Gedicht «der Mord bei Ingenbol»: Geschichten und Sagen der Schweiz (Frankfurt a. M. 1853) S. 260» würde man meinen, dass er auch letzteres Gedicht zu seiner Erzählung benutzt habe. Das ist aber nicht der Fall, wie ein Blick auf den Inhalt der Reithard'schen Ballade lehrt: Ein Ritter reitet nachts mit seinem Knecht durch den Wald von Ingenbol (zwischen Schwyz und Brunnen) zur dort stattfindenden «Kilbe». Sie sehen einen schwarzen, unbewachsenen Fleck, von dessen Mitte ein seltsames Leuchten ausgeht. Es erweist sich, dass der Glanz von einem faulenden Knochen stammt. Der Ritter nimmt ihn, damit er ihnen als Fackel leuchte, und hält ihn trotz drohender Blitze fest. Er erinnert sich, dass er an jener Stelle seinen ersten

Mord vollbracht habe. Er habe einstmals als Geissbub dort einen vorüberwandernden fremden alten Mann erschlagen und beraubt. Er habe ihn eingescharrt, doch sei sein abwehrend erhobener rechter Arm immer wieder zum Vorschein gekommen. So kommen sie ins Wirtshaus zur Kirchweih. Der leuchtende Knochen fällt auf: « Sieh, da erlosch der lichte Schein, und sickernd rann zu aller Graus ein Bächlein rotes Blut heraus.» Der Ritter will den Knochen fortwerfen, « doch haftet fest es an der Hand.» Da spricht ein Greis: « Greift ihn, greift ihn, den Bösewicht! Er hat ein blutig Werk getan, das klagt jetzt seinen Täter an.» Der Knecht (offenbar ein Teufel im Dienste des Ritters) entflieht in Gestalt eines Irrwischs. Der Ritter wird gehängt.

Recht abweichend wird dieselbe Sage von Lütolf a. a. O., S. 399 nach Kyd im Schweizerischen Erzähler 1856, S. 5 mitgeteilt: « Der Bildstock nah bei einem grossen « Geissbergerstein » im Morschacherwald ob Ingenbol ist zur Erinnerung an den Mord hingestellt, welchen der « Chnoche Dönel » unterm Brändli an einem armen Hausierer, dem « Wäggiser Brosi » aus schnöder Geldgier verübt hat.» Er verscharrt ihn und geht dann « in ausländischen Sold.» Der Leichnam wird später von Ziegen ausgescharrt und auf dem Friedhof beigesetzt. Nach 7 Jahren kommt der Chnoche-Dönel heim, gerade recht zum Begräbnis seiner Geliebten. Als der Totengräber das Grab bereitete, « hob er ein blendend weisses Beinchen aus dem Grab, wo die irdischen Reste des armen Brosi hingelegt waren.» Das Beinchen macht die Runde und kommt auch zum Dönel, fängt aber bei diesem zu bluten an. Er wird als Mörder erkannt und hingerichtet. « Dort wo der Totschlag geschehen, sehe man bisweilen ein Lichtlein schweben.»

Die merkwürdige Todesart, die in unserem Glarner « Märchen » der Mörder seinem Opfer angedeihen lässt, erscheint wieder in einer Sage aus Seewen in Schwyz (Lütolf a. a. O., S. 400 f.), wo aber die Entdeckung auf etwas abweichende Art erfolgt: In Iberg auf dem Heim Sonnenberg habe einst ein Senn gewohnt. Einen bettelnden Knaben habe er einst « in seinem mit siedender Milch gefüllten Sennkessi gesotten. Darauf dingte sich der Mörder in den Krieg » (dieser Zug ist uns schon in der Ingenboler Sage begegnet). « Zurückgekehrt verlegte er sich aufs Fischen .... Einmal zog er gar anstatt eines Fisches einen menschlichen Totenschädel aus dem Wasser, der ihm dann, wo er ging, nachrollte, und welchen er nicht von sich zu schaffen wusste. So wurde der Mörder dem Strafrichter entdeckt.»

Auch der seltsame Zug, dass der Mörder den Totenknochen auf den Hut steckt, kehrt wieder, wobei aber das Wichtigste, das Bluten des Knochens, vergessen ist. Zugleich hat die bekannte Sage von der Pflanze auf dem Grabe des Verstorbenen, in die seine Seele eingeht, mitgewirkt. In Ober-Ägeri im Kanton Zug erzählt man:

« Zur Zeit als die Schweiz noch aus 13 Orten bestand, beging einst ein Eidgenosse eine schreckliche Mordtat. » Er begräbt die Leiche und « zog fort in fremde Kriegsdienste » (wie oben). Als alter Mann kehrte er zurück. An der Mordstelle ist ein Strauch gewachsen, er pflückt davon eine Blume und steckt sie sich an den Hut. Im Dorf betrachtet man ihn mit seltsamen Blicken, « einer der Umstehenden fragte ihn, was er da für einen sonderbaren Schmuck auf dem Hute habe .... Er zog den Hut ab .... aber da war anstatt des Maien ein grosser Menschen-

knochen aufgesteckt.» Er bekennt seine Tat und stirbt im Gefängnis (Schweiz. Arch. f. Volksk. II, 9).

Aber auch die Geschichte vom Bluten des Knochens wird am gleichen Ort erzählt. Offenbar als Variante des Mordes von Ingenbol, da sie in dieser Gegend spielt. Dort wird der Mörder, ein Schwyzer, dadurch zum Verlassen seiner Heimat bewogen, dass am Morgen nach dem Morde ein Rotkehlchen an sein Fenster gepickt habe und gerufen: «Dryßg Jahr, dryßg Jahr, dryßg Jahr». Der Verdacht fällt auf einen andern und dieser wird hingerichtet. Nach 30 Jahren kehrt er in seinen Heimatsort zurück, und da man in Morschach eben Kirchweih feiert (vgl. die Sage von Ingenbol), geht er dorthin. Als sie alle versammelt sind, kommt der Geissbueb herein mit einem Totenschädel, den er auf der Ziegenweide gefunden hat (vgl. Ingenbol). Er macht die Runde: bei dem Heimgekehrten fängt er an zu bluten. Er gesteht und wird hingerichtet (a. a. O. S. 8).

Die Frist von 30 Jahren, die hier für die Rache gesetzt wird, kehrt wieder im Schilztal im Kanton St. Gallen: Auf dem Wege durchs Schilztal wirft der Mörder einen Fremden in ein tiefes Tobel, um ihn dann dort hinabsteigend zu berauben. Sterbend ruft der Fremde «Nach 30 Jahren». Nach dieser Zeit findet man im Dorfbach einen Schädel. «Man ahnte einen ungesühnten Mord, und es wurde an einer Gemeindeversammlung beschlossen, jeder Anwesende habe seine Unschuld zu bezeugen, indem er seine rechte Hand auf den Schädel lege. Alle taten es, nur ein alter Mann zögerte. Als er es endlich auch tun musste, erschienen an dem Schädel drei Blutstropfen. Der Mörder bekannte seine Schuld und wurde hingerichtet» (Kuoni, a. a. O. S. 188 f.).

In einer Variante der gleichen Sage ist von dieser

Befristung nicht die Rede. Der Mörder selbst ist es, der den Schädel findet und ihn dem Pfarrer bringt. Dieser, nicht die Gemeindeversammlung, beschliesst die Befragung durch Berühren des Schädels. Auch hier erscheint der Fremde zögernd, und unter seiner Berührung blutet der Schädel. Aber warum hat er nicht gleich geblutet, als er ihn brachte? Die Sage ist schlecht erzählt (a. a. O. S. 187 f.).

Hier wird also mit dem Totenknochen eine direkte Bahrprobe angestellt, ein Gerichtsverfahren, auf das wir noch zu sprechen kommen. In komplizierterer Weise wird dieselbe bei einem zwischen den Dörfern Gontenschwil und Zetzwil im Aargau stattgefundenen Mord gehandhabt. Man kam «auf den Einfall, der Leiche einen Knochen auszubrechen und ihn an den Zug der Schlossglocke zu Lenzburg zu hängen, wo jeder läuten musste, der beim Landvogt Recht oder Almosen suchte». Nach langen Jahren kommt ein Greis, den der Knochen mit Blut bespritzt (Rochholz Schweizersagen II, 123, Nr. 350). Der Zug von der «Richtglocke» stammt wohl aus der Züricher Sage von Karl dem Grossen, über die ich in den von Bachmann und mir herausgegebenen Volksbüchern (Bibl. d. lit. Vereins 185) S. XVI ff. gehandelt habe.

Sonst überall erfolgt die Entdeckung durch Zufall. So durch zufälliges Anschneiden eines Knochens oder Schädels, der zu bluten beginnt, beim Grasschneiden: in der Sage «vom blutenden Knochen» bei Baden im Aargau (Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau II, 122, Nr. 349) und in der vom «Sennen auf Lobisey» bei Mümliswil in Solothurn (Rochholz, Naturmythen. Leipzig 1862, S. 55 ff.). Im ersten Fall hat der Knecht einen armen Jungen, der ihm seine Arbeit nicht gut genug zu verrichten schien, mit einer Erdscholle «totgeworfen» (also Totschlag nicht Mord),

im zweiten der Senn einen reichen Fremden getötet und beraubt. Anderwärts wird die Entdeckung durch Tiere herbeigeführt (vgl. die Ziegen bei Ingenbol): so in der Sage von «den Fährenthaler Brüdern», bei Leuggern im Aargau, wo der Hund des Mörders den Schädel des Ermordeten seinem Herrn hinschleppt, der ihn von sich stösst, aber mit Blut bespritzt wird (Rochholz, Schweizersagen II, 125 f., Nr. 352), in der Sage vom «Mord in der Schierser Alp» im Prätigäu, vom Sennen, der den Hirtenknaben erschlagen und über die Fluh geworfen hat, wo Raben nach Jahren, als der Mörder mit andern beim Imbiss sitzt, einen Knochen aus der Luft fallen lassen, der herumgeboten wird und, als ihn der Senn anfasst, zu bluten beginnt (Vonbun, Beiträge zur deutschen Mythologie. Chur 1862, S. 108. Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden. II. Chur 1876, S. 25. 149). Ein zufälliges Stolpern des Mörders über die nach langen Jahren von Erdarbeitern aufgeworfenen Knochen einer erschlagenen Frauensperson bringt diese zum Bluten und die Mordtat zur Entdeckung in einer Einsiedler Sage (Schweiz. Arch. f. Volksk. VIII, 309).

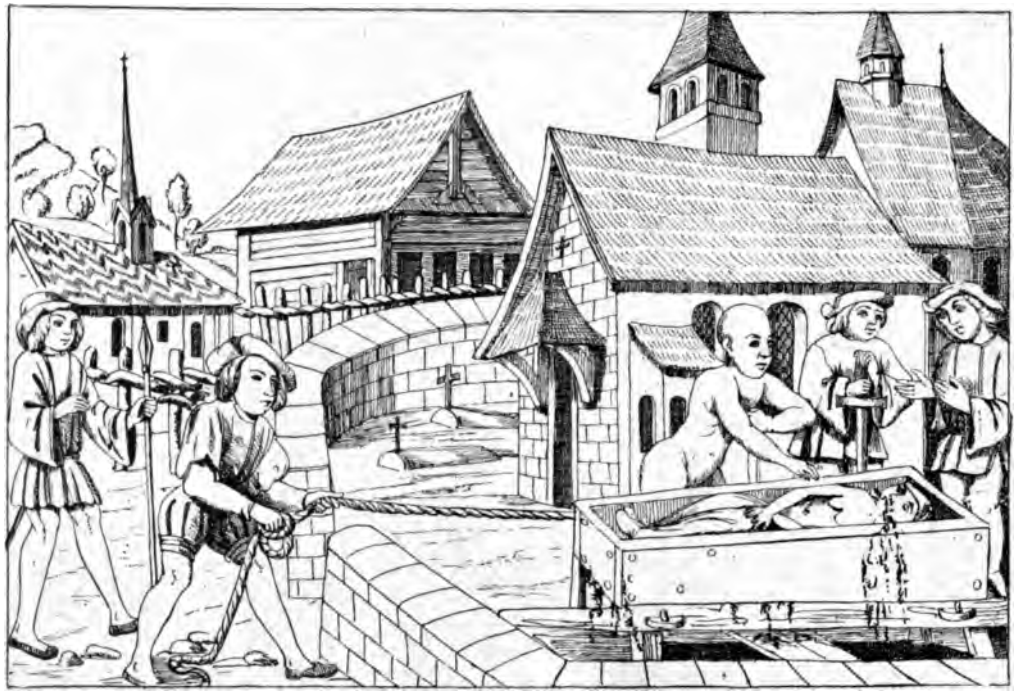
Diese in der Schweiz so weit verbreitete Sage vom «blutenden Knochen» habe ich ausserhalb derselben nur im benachbarten Tirol gefunden: Ein frommer Mann wird erschlagen und verscharrt. Von seinem Gebein steigt ein süsser Geruch auf (vgl. Günter, Legenden-Studien S. 34). Hunde graben das Gebein aus (s. o.). Ein vorbeigehender Krämer nimmt ein Beinchen des Geruches wegen mit. Im Wirtshaus herumgezeigt, fängt es zu bluten an, als es der Mörder in die Hand bekommt (Zingerle, Sagen aus Tirol, S. 494, Nr. 848).

In einem polnischen Märchen blutet die Flöte, die aus einer, auf dem Grabe der Ermordeten er-

wachsenen Weide geschnitzt wurde, im Augenblick, da die Mörderin sie an den Mund setzt (R. Köhler, Aufsätze über Märchen und Volkslieder. Berlin 1894, S. 93). Etwas ganz anderes ist der Knochen, der so lange blutet, bis man ihn wieder mit dem zugehörigen Skelett vereinigt (Meiche, Sagenbuch des Königreichs Sachsen. Leipzig 1903. S. 662, Nr. 822). Verwandt sind natürlich alle Sagen von erfolgreichen Bahrproben, deren eine von 1503 aus Luzern bereits J. Grimm in seinen Rechtsaltertümern (4. Aufl., Leipzig 1899, II, 595) bespricht*, ebenso wie die undatierte aargauische vom Züri-Heiri (Rochholz, Schweizersagen II, 123, Nr. 351) und die vom Kindesmord der Anna Pfau in Baden aus dem Jahre 1577 (Bächtold, Über die Anwendung der Bahrprobe in der Schweiz. Romanische Forschungen V, 1889, S. 229). Eine Verdunkelung der ursprünglichen Vorstellung ist es, wenn in dem ältesten Schweizer Fall von 1417 der Ermordete zu bluten beginnt, als der Mörder verurteilt wird (Bächtold a. a. O. 224), eine Umkehrung des Verhältnisses, wenn in der siebenbürgischen Erzählung der Mörder blutet (Grimm a. a. O.), verwandt damit die von Zürich vom Jahre 1503, wo das Mordwerkzeug blutet, als es der Mörder wieder in die Hand nimmt (Bächtold, a. a. O., S. 232). Über die darauf basierten Rechtsvorschriften und erfolglose Bahrproben s. Bächtold a. a. O., S. 221 ff.; einen Fall aus dem Jahre 1648 aus Aarau, den letzten bekannten der Schweiz, bringt noch W. Merz, Schweiz. Zschr. f. Strafrecht X, 1897, S. 95 ff. bei.

Viel weiter verbreitet, wenigstens in der ganzen alten Welt nachgewiesen, ist die Sage vom «singen-

* Die nebenstehende bildliche Darstellung dieser Bahrprobe nach Diebold Schilling's Chronik ist eine Verkleinerung der Nachbildung in «Diebold Schilling's des Lucerners Schweizer-Chronik» Lucern 1862.



den Knochen », die Sutermeister Nr. 39 aus dem Aargau mitteilt; vgl. die Untersuchungen und Zusammenstellungen von R. Köhler, Aufsätze, S. 79 ff. Kleinere Schriften I, 49 und in den bisher erschienenen Jahrgängen des Bulletin de Folklore, Organe de la Société belge de Folklore.

7. (15) Ein spanischer Chasseur.

Ein Schneider und eine alte Frau werden beide ihres ärmlichen Auftretens wegen vom h. Petrus vor der Himmelstür abgewiesen. Da sie aber sehen, wie « ein spanischer Chasseur », der imponierend angeritten kommt, sofort eingelassen wird, tun sie sich zusammen: der Schneider setzt sich rittlings auf die Alte, gibt sich ebenfalls für einen « spanischen Chasseur » aus und erlangt wirklich als solcher sofort Zutritt. So erzählt Sutermeister ohne grössere Änderungen (er ersetzt *druckset* durch *gruchset,* und lässt die Bezeichnung des Chasseurs als *Süverlig* aus) nach der Tradition des aargauischen Freienamt bei Rochholz, Schweizersagen II, 305, Nr. 488. Ich kenne nur eine Erzählung aus der Bretagne, die der unserigen nahe steht: Ein Abbé wird von St. Peter immer von der Himmelstür zurückgewiesen. Da sieht er, wie ein berittener Artillerist auf den Ruf hin *Artilleur monté revenant d' la guerre* ohne weiteres eingelassen wird. Da packt er eine des Wegs daher kommende Nonne zusammen, setzt sich auf sie und reitet mit dem gleichen Ruf ins Paradies ein. St. Peter aber meint: « *C'est ben vrai qu' tu r'viens d' la guerre, car ta jument a perdu sa queue* » (Revue des traditions populaires, XVII, 1902, p. 486). Dieser Witz des h. Petrus erinnert an Decamerone IX, 10, worüber s. M. Landau,

die Quellen des Decamerone. Wien 1869, S. 46. Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übertragen von von Liebrecht, Berlin 1851, S. 250.

Das listige Einschleichen ins Paradies wird in anderer Form behandelt am Schluss eines raetoromanischen Märchens, das einen weit verbreiteten Typus repräsentiert: « Eines Tages wanderte ein armer Soldat auf einem Wege mit seinem Ränzel auf dem Rücken. Er hatte nur zweimal drei Kreuzer in der Tasche, drei für Brot und drei für Branntwein. Auf dem Wege traf er einen armen alten Mann, der ihn um Gotteswillen um etwas bat. Unser Soldat gab ihm drei Kreuzer. Nicht lange nachher traf er einen noch viel ärmeren Mann, der ihn so jämmerlich anflehte, dass der Soldat, der ein Herz wie Gold hatte, ihm die drei Kreuzer für den Branntwein gab. Der Soldat wollte weitergehen; da sagte der Arme « Noch einen Augenblick! Jener erste Arme war der h. Petrus, und ich bin der Heiland. » Ganz verblüfft stand der Soldat da. « Verlange jetzt von mir was du willst ich will es dir geben », sprach der Herr weiter. « Topp! » sagte der Soldat darauf und bat, dass er, wen er wolle, in sein Ränzel stopfen könne.

Lachenden Mundes setzte nun der Soldat seine Reise fort und spät Abend kam er in einem Schloss an, alt wie « Brot und Mus ». Ohne Furcht ging er hinein und fand in einem Zimmer einen Tisch, gedeckt wie für einen König. Er ass und trank gut und legte sich dann zu Bett. Um Mitternacht zog ihm etwas die Decke weg; da erwachte er und sagte: « Wärest du in meinem Sack! » Am andern Morgen war sein Ränzel aufgegangen wie ein Kuchen. Er nahm trotzdem das Ränzel auf den Rücken und ging hinab in eine Schmiede am Fusse des Hügels. Dem Schmiede sagte er, wo er die letzte Nacht geschlafen habe, und

der konnte es kaum glauben: « Alle, die dort geschlafen, hat sonst immer der Geist umgebracht », sagte der Schmied. Jetzt erinnerte der Soldat sich seines Ränzels und hiess den Schmied, mit dem Hammer tüchtig auf das Ränzel loszuschlagen, bis es so platt würde « wie eine Maus ».

Das tat der Schmied gern und schlug auf das Ränzel los, dass es nur so krachte. Als der Soldat und der Schmied dann das Ränzel aufmachten, flog ein hinkender Teufel mit blauen Flecken heraus, der aus der Schmiede davonlief. Nach Jahr und Tag, und nachdem er manche Streiche gemacht hatte, starb der Soldat, und St. Peter meinte, als er an die Tür des Paradieses kam, er habe allzu grosse und schwere Sünden begangen, um ins heilige Paradies zu kommen. Der Soldat drehte sich um und stieg bergab dorthin, « wo man Fett kocht »; aber kaum hatte ihn der lahme Teufel gesehen, der gerade an jenem Tag die Wache hielt, als er schrie: « Schliesst die Tore und lasst den nicht herein! das ist der Kerl, der uns alle zusammenstampft ». Der Soldat musste also umkehren zum heiligen Paradies: « Dort unten wollen sie mich nicht; lass mich wenigstens mein Ränzel ins Paradies werfen ». Das erlaubte St. Peter, und der Soldat sagte schnell: « Wäre ich doch in meinem Ränzel! » Und im Moment war er im Paradies in seinem Ränzel. Geschwind kam er heraus, und jetzt geht er herum im Paradies wie ein grosser Heiliger » (Decurtins a. a. O. S. 30. Nr. 20; von demselben etwas abweichend erzählt bei Jecklin a. a. O. I, 118.)

Man erkennt unschwer eine Variation der weitverbreiteten Geschichte vom « Bruder Lustig », worüber R. Köhler, Aufsätze S. 61 f. Kleinere Schriften I, 83. 349. Rittershaus, Neuisländ. Volksmärchen Nr. 94. Bolte scheint (Köhler, kleinere Schriften a. a. O.) ge-

neigt den Namen *Johannes Springinsak* im «Jahrzeitenbuch der Leutkirche von Aarau» (hg. v. J. Hunziker, Argovia VI. 1871. S. 468; vgl. auch *Adelheidis Springensakin* a. a. O. S. 461) als Zeugnis für unser Märchen zu verwenden. Doch dürfte der Name kaum von den andern ostschweizerischen *Spring, Springindegen, Springinhafen*, den ausserschweizerischen *Springinrink, Springinklee, Springinslant* zu trennen sein, «in welchen die ganze Lebenslust und das üppige Treiben der Bauernkirchweih .... greifbare Gestalt angenommen haben» (W. Tobler, Deutsche Familiennamen. Zürich 1894. S. 173 ff; vgl. noch *Springinreif, Springinzaun, Springinsgut* bei A. Heintze, die deutschen Familiennamen. 2. Aufl. Halle a. S. 1903. S. 239), und dürfte sich am ehesten auf die Volksbelustigung des Sackspringens (vgl. «Sackgumpet» Schw. Id. II. 313) beziehen.

Eine dritte Geschichte vom Einlass in den Himmel bringt Sutermeister Nr. 35 «Das Bürli im Himmel» nach den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm Nr. 167. Ein reicher Herr wird mit grossem Jubel im Himmel aufgenommen, ein armes Bäuerlein aber ganz sang- und klanglos: das begründet der h. Petrus damit, dass die Reichen im Himmel eine Seltenheit seien, die darum mehr geschätzt werde. Parallelen zu dem Schwank bringt R. Köhler Aufsätze S. 71 ff.

8 (16). Der Bräutigam auf dem Wasser.

Ihres romantischen Aufputzes entkleidet lautet diese Züricher Sage wohl folgendermassen: «Ein Jüngling, der über das Wasser fährt, um zu seiner Braut zu kommen, lässt eine im Ertrinken begriffene alte Frau, an der er vorbeirudert, ohne Hilfe und wird dafür verdammt ewig auf diesem Wasser fahren zu

müssen». Das ewige Fahren ist wohl als ein quer über den Strom fahren verstanden; diese Fährleute, die verdammt sind, diesen Weg über den Strom ewig zu machen, werden wir noch in Sutermeisters Nr. 19 «Der Vogel Gryf» kennen lernen und ich denke seinerzeit bei Besprechung dieses Märchens über diesen Sagenzug zu handeln. In der handschriftlichen Aufzeichnung, die S. vorlag, ist freilich der Schluss geändert: die grausam im Stich gelassene Alte verwandelt sich in eine lockende Nebelgestalt, welcher der seiner Braut vergessende Jüngling nachfährt: « Der Jüngling fuhr Tage, Wochen und Jahre stromabwärts, aber die Jungfrau vermochte er nie zu erreichen, und so fährt er noch immer zu bis in die Ewigkeit hinein». Das wäre denn eine Sage ähnlich der vom «fliegenden Holländer»: man begreift wohl wie sich der Mythus von der wilden Jagd bei einem meeranwohnenden Volke so umgestalten konnte — aber «stromabwärts» kann man doch nicht ewig fahren.

9 (17). Die Erlösung.

Sutermeister erzählt hier nach einem Gedicht von A. v. Flugi, Volkssagen aus Graubünden. Chur und Leipzig 1843. S. 56 ff. Er teilt uns aber nicht mit, dass er dasselbe einem zusammenhängenden Zyklus von drei Gedichten entnommen hat. Entkleiden wir wieder die Sage ihres romantischen Aufputzes, so würde sie etwa folgendermassen lauten: « Der Bräutigam eines Fräuleins von Haldenstein (d. i. die alte Burg oberhalb des gleichnamigen Dorfes nördlich von Chur) ist in den Krieg gezogen. Beim Abschied hat er der Braut einen Ring gegeben, dessen weisser Stein sich rot färben soll, sobald er gestorben ist. Als das Fräulein auf solche

Weise die Nachricht seines Todes erhalten hat, stürzt sie sich in Verzweiflung in den Brunnen beim Schlosse. Zur Strafe ihres Selbstmordes muss sie nun umgehen und kann nur erlöst werden, wenn einer trotz aller Lockungen und Schrecknisse, die vor ihm auftauchen, ihre Hand ergreift und nicht loslässt». Der Befreier erhält zur Belohnung einen grossen Schatz. Es ist, wie man sieht, nur eine Variation des von mir oben ausführlich besprochenen Erlösungsmotivs. Über den wunderbaren Ring s. E. S. Hartland, The Legend of Perseus II, London 1895. p. 9 f. Dass Selbstmörder, wie alle ἄωροι, die vor ihrer Zeit gestorbenen, umgehen müssen, ist uralter Glaube s. Rohde, Psyche. Freiburg und Leipzig 1894. S. 374.

Auch ein Hexensabbat wird in den Ruinen des alten Schlosses lokalisiert. Ein alter Bauer kommt einmal des Nachts vorbei, sieht die Fenster hell erleuchtet und geht hinein. Er findet daselbst eine festlich geschmückte Gesellschaft, wird eingeladen und beteiligt sich selbst am Tanze. Seine Tänzerin schenkt ihm sogar eine Tabakspfeife. Als der Morgen graut, bemerkt er zu seinem Schrecken, dass die ganze Gesellschaft Geissfüsse hat. Plötzlich ist dieselbe verschwunden. (Es ist wohl zu sagen vergessen, dass der Besucher durch eine unversehene Anrufung der drei heiligen Namen oder des Heilands sie ohne seinen Willen verscheucht, wie das in analogen Sagen erzählt wird). Er sieht sich allein und statt der Tabakspfeife hält er einen Katzenschwanz in der Hand. Als er nach Hause gekommen an Stelle seiner abwesenden Frau die Küche besorgt, verwandelt sich ihm das Fleisch im Topfe in ein Paar alte Schuhe (Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden III. Chur 1878. S. 81 f). Natürlich ist der letzte Zug von seiner Stelle verschoben: wie uns die zahlreichen verwandten Sagen

zeigen, verwandelt sich das Essen und Trinken, das der am Hexensabbat teilnehmende geniesst, in dem Moment, wo dem Spuk ein Ende gemacht wird, in irgend etwas Ungeniessbares.

Seitdem im 16. Jahrhundert das neue Schloss Haldenstein durch J. J. von Castion gebaut worden war, begann das alte Schloss zu verfallen. « Das alte Schloss H., Stammsitz der Freiherren dieses Namens, stand auf einer etwas überhängenden Felswand, nicht weit ob dem Dorfe, ein sieben Stockwerke hohes Gebäude mit einem ungleich höheren Turme, worin Gefängnisse, Folterwerkzeuge, Küche und viele dunkle Gemächer, und war noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts, teilweise wenigstens, bewohnbar. Infolge eines Felssturzes in der Nacht 23./24. Christmonat 1769 sank die vordere Seite des Schlossgebäudes ein. Baron Rudolph von Salis Haldenstein (d. i. Salis-Soglio), der um das Jahr 1780 seine Haldensteiner Chronik schrieb, teilt uns über das Schicksal des Schlosses folgendes mit: « Die Herren von Schauenstein haben es zu gewissen Zeiten bewohnt und hergestellt. Noch bei Denkzeiten hatten selbige Wein in den äusserst vortrefflichen Weinkellern desselben, und es waren bis vor einigen Jahren ganze Zimmer mit guten Kachelöfen, eine schöne Bibliothek, mit Kästen und Kisten, Harnische, Doppelhacken und andere Schiessgewehre, oben unter dem Dach eine Handmühle und Gerstenstampfe anzutreffen. Besonders aber fand sich eine neugetäfelte Stube, in welcher das freiherrliche, schauensteinische Wappen — ein schwarzes Horn im weissen Felde oder auf einem offenen Helm — zier geschnitten war. »

« Nach dem Erlöschen des freiherrlichen Hauses Schauenstein zu Haldenstein, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, « wurde das Schloss », wie der gleiche Chro-

nist berichtet, « der brauchbaren Dinge entblösst, die Kachelöfen hinweggebracht, die Bibliothek entwendet und das Getäfel von den Wänden gerissen ». Die Herren von Schauenstein selbst sollen in ihrer ökonomischen Zerrüttung zur Schatzgräberei in den untern Gewölben und Kellern des Schlosses ihre Zuflucht genommen haben » (Bott, Die ehemalige Herrschaft Haldenstein. Chur 1864. S. 4 f.).

Die Vorstellung von einem auf H. verborgenen Schatz können wir also schon ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Von hier aus ist die übrige Sagenentwicklung zu begreifen.

10. (21) Der starke Hans.

Ich habe dieses Märchen und seinen Zusammenhang mit der Heldensage bereits im ersten Teil dieser Studien S. 70 f. besprochen. Man rechnet es zu den Siegfriedmärchen. Von diesen nahm man seinerzeit ohne weiteres an, dass sie aus der Siegfriedsage entstanden seien, indem man sich Mythen, Heldensage und Märchen als vorschriftsmässige Etappen auf dem Wege der Sagenentwicklung dachte, wobei man sich unter Entwicklung eigentlich eine ständige Verschlechterung und Wertminderung eines idealen Urzustandes der Menschheit und ihrer Poesie vorstellte. Man ist heute geneigt, das entgegengesetzte anzunehmen. Da ist es vielleicht nicht unangebracht, auf einige Nibelungenmärchen hinzuweisen, in denen mit höchster Wahrscheinlichkeit die Entwicklung des Märchens aus der bereits fertigen Heldensage anzunehmen ist.

Nicht genug beachtet ist ein mingrelisches Märchen worden, auf das Golther (Zschr. f. vgl. Lit. Gesch. XIII 46 ff; vgl. noch Nehring a. a. O. 399) die Aufmerksam-

keit gelenkt hat: «Sanartia zieht mit einem Fürsten auf Brautwerbung aus. Der Freier hat zwei Aufgaben zu bestehen: er soll sich mit der Braut im Werfen eines Klumpen Blei messen, er soll einen wilden Waldmann besiegen. Sanartia löst die Aufgaben statt des Prinzen. Er soll nun die Braut heiraten, kleidet jedoch den Fürsten in seine Kleider, so dass dieser die Frau bekommt. Eine Dienerin verrät aber den Betrug, worüber die junge Frau so erbost ist, dass sie nachts dem schlafenden Sanartia ein Bein abschneidet. Er wird jedoch auf wunderbare Weise wieder geheilt.»

Dieses mingrelische Märchen muss im Zusammenhang mit zwei russischen betrachtet werden: Iwan Zarewitsch hat mit Hilfe seines Pflegebruders Iwan Sturmritter eine dämonische Königstochter erworben: «Am nächsten Tage wurde die gesetzliche Trauung vollzogen. Kaum waren sie nach Hause zurückgekehrt, da zeigte Sturmritter dem Iwan Zarewitsch, wo die Schlafgemächer bereit lagen, gab ihm drei Stäbe aus Kupfer, Eisen und Blei und sagte: «Wenn du am Leben bleiben willst, lass mich heute an deiner Stelle mit der Königstochter schlafen gehen.» Der Zarewitsch willigte ein. Der König geleitete das junge Paar zur Ruhe. Sturmritter hatte mit dem Zarewitsch die Gestalt getauscht, legte sich nieder und schnarchte sofort. Die Königstochter stellte ein Knie auf ihn und dann das zweite, darauf ergriff sie ein Polster und wollte ihn damit ersticken. Sturmritter sprang auf, nahm den eisernen Stab und begann sie zu schlagen, bis der Stab krumm war, dann nahm er den Kupferstab und zerschlug ihn an ihr, dann schlug er sie mit dem Bleistab. Die Königstochter flehte um Gnade und schwur schwere Eide, dass sie nie mehr so etwas tun würde. . . . . Morgens stand Sturmritter auf und

sagte zu Iwan Zarewitsch: «Fürchte nichts mehr, deine Frau weiss jetzt Bescheid. Nur gib acht: wenn ihr zusammen ins Dampfbad geht, sage nicht ach!» Als die Zeit kam ins Bad zu gehen, sagte Zarewitsch beim Anblick ihres weissen Leibes: «Ach, was bedeuten diese Striemen!» «Ei», dachte die Königstochter, «so war nicht er es, der mich schlug, sondern sein Bruder Sturmritter», und sie bestand darauf, dass Iwan Zarewitsch dem Sturmritter beide Beine abschlage. «Sieh, er lacht mich ja aus.» Iwan Zarewitsch hieb seinem Bruder im Schlaf beide Beine ab. Auf wunderbare Weise erhält dieser später seine Beine zurück (A. N. Afanassiew, Russische Volksmärchen. Deutsch von Anna Meyer. Wien 1906. S. 157 ff.).

Fjodor der Starke trifft auf seiner Wanderschaft drei verwundete Ritter. Der dritte «antwortete ihm, dass Anastasia die Wunderschöne alle drei Kämpfer besiegt habe und selber jetzt im Schlosse ausruhe. Fjodor ritt weiter bis zum Schloss, band sein Pferd fest, trat in den Palast ein und legte sich neben Anastasia nieder.» Sie erwacht, sein und ihr Pferd beschnuppern sich freundlich, und daran erkennen sie, dass sie nicht miteinander kämpfen, sondern sich heiraten sollen. Sie leben eine zeitlang glücklich miteinander. Als Anastasia einst auf die Jagd geht, erlaubt sie Fjodor, überall im Haus herumzugehen mit Ausnahme eines Gemachs. «Dort hing nämlich der Drache, der Anastasia mit Gewalt heiraten wollte. Anastasia hatte ihn aber besiegt und an dem Webstuhl aufgehängt.» Fjodor übertritt nun das Gebot, findet den Drachen und lässt sich von ihm bereden, ihn zu befreien. Dann verlässt er das Haus aus Furcht vor der zurückkehrenden Anastasia. Auf seiner Wanderung trifft er in einem Walde dann wieder mit Anastasia zusammen, die ihm erzählt, «dass der Drache sie auf

der Jagd ergriffen und in den Wald geschleppt habe.» Darauf entfliehen sie miteinander. Der Drache setzt ihnen nach und tötet Fjodor. Dieser wird aber auf wunderbare Weise wieder belebt (a. a. O. S. 229 ff.).

Ich glaube mit Golther, dass es nicht zweifelhaft sein kann, dass wir hier die Nibelungen-Sage des deutschen Mittelalters vor uns haben. Sie dürfte am ehesten auf demselben Wege nach Russland gekommen sein, auf dem in umgekehrter Richtung Ilja von Murom in die deutsche Heldensage einwanderte. Ob die Ähnlichkeit mit der hürnen Seyfried-Sage (Entführung der Königstochter durch den Drachen) auf mehr als Zufall beruht, möchte ich nicht mit Bestimmtheit zu behaupten wagen. Überhaupt dürften sich der Rekonstruktion des Sagen-Archentypus der drei Märchen nicht unerhebliche Schwierigkeiten in den Weg stellen.

Auf keinen derartigen Zusammenhang, sondern nur auf gleiche sagenhafte Grundlage mit der nordischen Fassung der Sigurd-Sage scheint mir eine von Karl Dieterich in Z. d. Ver. f. Volksk. 15, 396 mitgeteilte neugriechische Sage zu weisen: Der Geist von Peristera hat den Geist von Xerovuni getötet. «Da lief sogleich der Geist von Peristera herbei, schnitt ihm die Brust auf, nahm ihm das Herz heraus und steckte es an den Spiess; den Hirten, der dabei stand und zusah, liess er den Spiess drehen, um es zu braten. Der aber konnte nicht, denn es war zwar gross und schwer, aber noch mehr beschwerte es ihn, weil es verhext war. Er befahl ihm also, seinen Finger dreimal in das Herz zu tauchen und ihn abzulecken. Wie er ihn zum erstenmal ableckte, fühlte er, wie sein Körper an Kraft gewann, das zweite und dritte Mal wurde er stark wie ein Riese. Er stieg nun selbst in den See und blieb darin, denn er war verhext.»

* * *

Seit Perseus die Andromeda befreit hat, war gewöhnlich der Zweck der Kampf mit einem Drachen die Befreiung einer Jungfrau. Seltener wird ein Mann befreit oder wie in der Wolfdietrichsage gerächt. Die spezielle Form der Befreiung eines bereits halbverschlungenen Mannes aus dem Maule des Drachen ist gerade in nächster Nähe unserer guten Stadt Bern lokalisiert worden, und darum mögen im Anhang einige Worte über diese gestattet sein. Bereits Justinger in seiner Berner Chronik (nach 1420) berichtet, «die vesti ze burgdorf ist ein alte stift und ist vor vil hundert jaren gebuwen von zwei gebrüdren, hies einer syntran, der ander baltran, und warent hertzogen von lentzburg, die in dem grossen loche so bi der vesti oben im velsen ist, einen grossen wurm ze tode erslugen, als daz die alten von den alten sagen gehört hand und in sant margreten Capellen uf der vesti geschriben stat» (hg. v. G. Studer, Bern 1871, § 6). Abweichend von Justinger erzählt Joh. Leop. Cysat, der Enkel des bekannten Luzerner Stadtschreibers des 16. Jahrhunderts in seiner «Beschreibung deß Berühmbten Lucerner- oder 4. Walstätten-Sees vnd dessen Fürtrefflichen *Qualiteten* vnd sonderbaaren Eygenschafften .... Colligirt ... vnd beschriben im 1645. Jahr. Getruckt zu Lucern, Bey David Hautten, Im Jahr MDCLXI», S. 175 f. «*Jac. Man.* in seiner Oest. Historj da er von Berchtoldo 4. von Zäringen, Herren zu Burgdorff redt, sagt also, Burgdorf soll .... vor vilen 100 Jahren erbawen seyn, von zweyen Brüderen, der ein *Syntram* der andre *Baltram* genannt, beyd Hertzogen zu Lentzburg, als nun auff dem Berg, da jetzund das Schloss und S. Margarethen Capel, neben der Statt stehet, ein vngehewrer Drach gelegen, welcher Leuth und Vieh, mercklich beschediget auch beyde Brüder auff dem Geiägt, diß Vnthier gefunden

vnd angedroffen, haben sie sich mit jhme in Kampff begeben, *Baltram* aber, so den ersten Angriff gethan, von dem Drachen verschluckt, der jünger Bruder aber *Syntram,* dem Drachen so hart zugesetzt, daß er jhne vmbgebracht, den Bauch also bald geöffnet, vnd den bruder erlediget, das geschach Anno 712 eben an dem Orth, da jetzund S. Margaretha Capel stehet, welche zu Gedächtnus der Sachen von disen Fürsten dahin gebawen vnd gestifftet, auch die History darin gemahlet worden.» Dass man diese Darstellung an einer Kapelle der h. Margarethe anbrachte, hatte seinen Grund wohl darin, dass, wie Wackernagel (Zschr. f. deutsch. Alt. 6, 158 Anm.) richtig bemerkt, diese Heilige selbst mit einem Drachen abgebildet zu werden pflegte. Doch ist sehr fraglich, ob alles das, was Cysat erzählt, auf dem Gemälde zu sehen war; denn Justinger hat es ja wohl auch gesehen und berichtet nur von einem Kampf der beiden Grafen mit dem Drachen. In Burgdorf selbst wusste man im 18. Jahrhundert offenbar nichts von der Cysatschen Tradition, denn H. R. Grimm berichtet in seiner zitierten «Kleinen Schweizer Cronica» (Burgdorf 1723) nur «dann so findet man in den alten Gschrifften, daß zwey Graffen von Lentzburg deß Nammens Syntram, und Bertram Gebrüder auch die Statt und Schloß Burgdorff erbawet haben nach Christi Geburt 770. Es soll dazumahlen in der Veste, oder in dem Schloß, alwo ein grosser Krachen ist, ein Trach sein Wohnung gehabt haben, welcher aber von denen 2 Graffen getödt worden. Andere wollen, daß der Trach siin Wohnung in den nechsten Bergen, so man die Gyß, oder Geyßnau nennet, gehabt habe, dem sey nun wie ihm wolle, dann so hab ich in einer alten G'schrifft folgenden *Vers* von dem Trachen in der Gyßnau gelesen, der also heist. Geyßenau heist dise Fluh, hier wohnte ein Trach lange zu; der thette

fressen sehr vill Schaaff, zu letst hat ihn getödt ein Graff: Daß dises eine wahre G'schicht, davon thut auch geben B'richt, eine alte gemahlte Histori, so zu sehen zur Memori in der Schloß-Pfisterey bekandt, in der Cappellen zu St. Margrithen genant. Da als ich in daß Schloß gegangen und an das Orth, da die Histori vom Trachen hat sollen gemahlet zu sehen sein, hab ich gefunden, daß solches Gemählt mit Kalch verweisget worden ist, dem sey nun wie ihm wolle; einmahl ist die Histori noch zu Burgdorf an dem Kauffhauß gemahlt zu sehen ...» Über diese Malerei am Kaufhaus berichtet J. R. Aeschlimann, Geschichte von Burgdorf und Umgebung. Zwickau 1847, I, 148: «1613 wurde die alte Drachengeschichte am (ehemaligen) Kaufhause durch Ulrich Fisch, Maler von Aarau, erneuert. Dieses stand zu dieser Zeit auf dem Platze des gegenwärtigen Kornmarkts. Auf der Seite gegen die hohe Gasse zu war eine doppelte Treppe, welche zu dem oberen Teile des Hauses führte, wo jener alte Drachenkampf gemalt war. Nach Abbruch desselben malte der Flachmaler, J. Rud. Grimm, dieselbe Geschichte an die Seite eines Nebenhauses und beschrieb sie in Versen in einer Chronik von Burgdorf von seiner Hand.» Über dieses ehemalige Kaufhaus berichtet dann der gleiche Aeschlimann S. 205 zum Jahre 1733: «Infolge dieser Erwerbungen wurde beschlossen, den Platz des alten Kaufhauses zum Kornmarkt einzurichten und ein neues Kaufhaus an der Stelle jener beiden (neu erworbenen) Häuser zu errichten. Man begann sofort und schon 1734 war der Neubau vollendet.» Also kopierte unser Chronist Johannes (oder Hans) Rudolf Grimm im Jahre 1733, bevor das alte Kaufhaus abgebrochen wurde, den Drachenkampf auf ein Nebenhaus. Im selben Jahre veranstaltete er eine Neu-Ausgabe seiner Chronik (mir stehen nur zwei Basler Nachdrucke von 1786 und

1796 zur Verfügung), die neben andern nicht uninteressanten Änderungen auch hinter dem oben erwähnten aus «einer alten Gschrift» stammenden Vers einen zweiten längern, wohl von ihm selbst verfassten, enthält:

Ein anderer Vers.

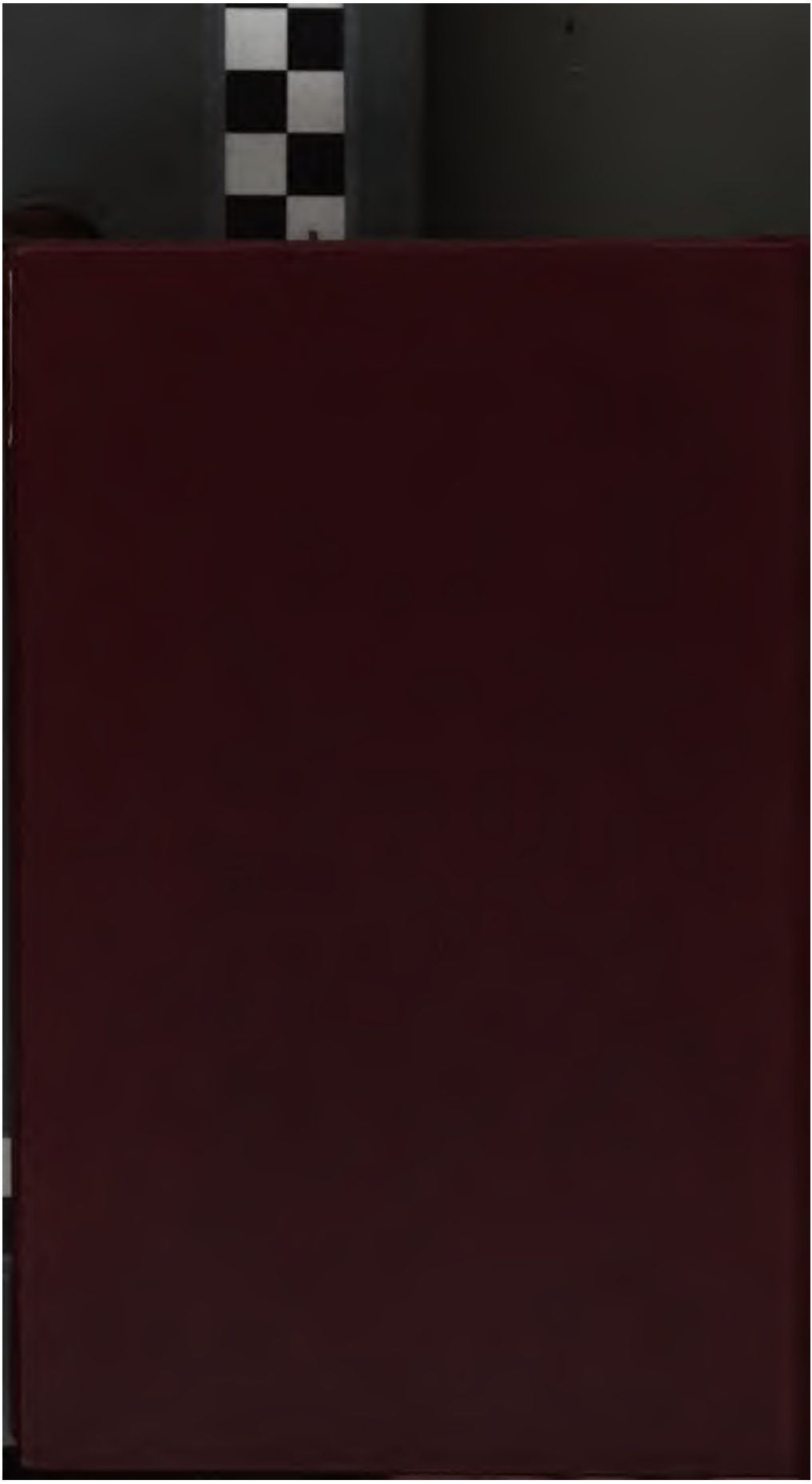
Von Syntramo und von Bertram här,
Halt ich dafür es sey kein Mähr,
Wie man noch allzeit davon sagt,
Daß sie sind gritten auf die Jagd,
Und Bertram nun gantz irr ist kommen
Wohl auf die Jagd, wie man vernommen,
An der Emmen auf der Goßnau hier,
Von einem ungeheuren Thier,
Ist gfressen worden elendiglich,
Der Syntram des erbarmte sich,
Rüst sich, befahl sein Seele Gott,
Der ihm solt helffen in der Noth,
Ritt hin wohl an den Kussel-Graben,
Allwo der Trach sein Loch thut haben,
Macht mit dem Degen ein Geräusch,
Zu zeigen, dass er ihn heraus heisch,
Da kam er mit Gewalt und Macht,
Der Graf wol dessen gar nichts acht,
Hatten miteinanderen ein Ritter-Spiel,
Seine abgrichte Hünd die machten viel,
Die zogen den Trachen bey dem Schwantz,
Daß er davon nicht kommen gantz,
Sondern sein Leben hat müssen lahn.
Deß solltu mich gar wohl verstahn.
Deß Trachen Blut zur selben Frist
Dem Grafen auf d Händ gfallen ist,
Und ist in Ohnmacht gfallen gar,
Seine Diener ritten dahar,
Mit Emmen-Wasser sie ihn gspritzt,
Der liebe Gott hat ihn beschützt,
Das gifftig Thier hat er erlegt,

Das gar viel Böses hat erhegt,
Gar viel ist über die Stadt geflogen,
Mit Feur-Speyen herum gezogen,
Die Schaaf gefressen auf grüner Auen,
Die Wahrzeichen kann man noch beschauen.

Auch diese Erzählung weiss nichts von der Cysatschen Version. Die zufällige Berührung, die darin liegt, dass Bertram vorher von dem Drachen gefressen wird, erklärt sich zur Genüge daraus, dass ihn Grimm für seine aus bekannten Drachenkampf-Sagen zusammengestoppelte Erzählung (abgerichtete Hunde, vgl. Schillers « Kampf mit dem Drachen », dessen mittelbare Quelle z. B. auch dem genannten Cysat bekannt ist; das Gift, das vom Schwert abtropft, vgl. die Unterwaldner Sage von Winkelrieds Drachenkampf) nicht brauchen konnte. Hätte er die Cysatsche Tradition gekannt, so hätte er natürlich das Wichtigste, die Errettung Bertrams aus dem Bauche des Drachen, nicht übergehen können.

Grimm und Cysat hat dann J. R. Wyss der jüngere in seiner Ballade «Sintram und Bertram» (Alpenrosen 1827. S. 120 ff.) verschmolzen. Die Ballade war, wie mir vor mehreren Jahren eine Hörerin von mir versicherte, noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im Kanton Bern sehr populär, so dass ich mich nicht wundern würde, wenn man einmal eine auf dieselbe zurückgehende volkstümliche Tradition fände. Kaum auf eine solche, sondern direkt auf die Ballade geht wohl Gotthelfs « Die Gründung Burgdorfs oder Die beiden Brüder Sintram und Bertram » (Gesammelte Schriften. Berlin 1857. XVI, 73 ff.) zurück, während alle ältern Erzählungen (bei Scheuchzer, Naturgeschichte des Schweizerlandes; Athanasius Kircher, Mundus subterraneus; Joh. Müller, Schweizer-

geschichte u. a. m.), die von der Erlösung Baltrams aus dem Drachenleib berichten, mittelbar oder unmittelbar auf Cysat zurückführen.

Cysat selbst aber hat nicht etwa aus heimatlicher Tradition geschöpft, sondern nach eigener Angabe aus «*Jac. Man.* in seiner Oest. Historj». Das wird kaum ein anderer sein als der Vielschreiber Jakob Mennel, genannt Jacobus Manlius, über den die Allgemeine deutsche Biographie am besten Auskunft gibt (XXI, 358 ff.), vielleicht seine 1507 im Auftrag Maximilians II. abgefasste «Cronica Habspurgensis nuper Rigmatice edita» oder seine «Historia Habsburgensis libri V.» Der hat etwa die Burgdorfer Sage von Baltrams und Sintrams Drachenkampf aus Justinger gekannt und hat sie nun willkürlich mit der Befreiung eines andern Sintram aus dem Drachenmaul durch Dietrich von Bern, wie sie uns die Thidreksaga überlieferte, zusammengeschweisst. Jedenfalls darf eine solche auf eines unsichern «Jac. Man. österreichische Historj» zurückgehende Geschichte nicht als Zeugnis für die Dietrichsage in der Schweiz verwendet werden.

Freilich soll ja die Kenntnis dieser Sage in der Schweiz ohnehin durch das Kapitell einer Säule im Basler Münster nachgewiesen sein. Noch in der letzten grossen Publikation «Baugeschichte des Basler Münsters, herausgegeben vom Basler Münsterverein. Basel 1895» steht K. Stehlin, S. 382 ff. noch ganz auf dem von Wackernagel a. a. O. 156 ff. zuerst eingenommenen Standpunkt, dass wir in dem auf Riggenbachs Tafel XXVII, Nr. 35 abgebildeten Kapitell (Mann vom Drachen halb verschlungen, vor ihm gewappneter Mann mit erhobenem Schwert und Schild mit Löwenwappen) eine Darstellung der genannten Sage haben. Im selben Jahre aber hat Adolf Goldschmidt «Der